

Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen

JSTOR (Organization)

Digitized by Google



Library of the University of Michigan
The Coyl Collection
Miss Jean L. Coyl
of Detroit
In memory of her father
Col. William Henry Coyl
1894



by Google

JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN



SECHSTER BAND

BERLIN 1885
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

Digitized by Google

Fine Arts
N
3
.J28
v.6

Nijhoff
9-25-1922
Coyl fit.

Herausgeber: W. BODE, R. DOHME, H. GRIMM, M. JORDAN, F. LIPPMANN, J. MEYER.

REDAKTEUR: R. DOHME.

Digitized by Google

G.L

INHALT.

407576

Digitized by Google

Digitized by Google

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER K. PREUSS. KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREIS VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG; DER „KUNSTFREUND" AM 1. UND 15. JEDEN MONATS ZUM PREISE VON 20 MARK MIT ALLEN BEILAGEN. DIE ABONNENTEN DES „JAHRBUCHES" ERHALTEN DEN „KUNSTFREUND" GRATIS, DIE BEILAGEN DESSELBEN ZU ERMÄSSIGTEN PREISEN.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN IN BERLIN

JULI BIS SEPTEMBER 1884.

Der Umstand, dass die Königliche Gemäldegalerie aus der Vereinigung einiger grösseren, von König Friedrich Wilhelm III. zu diesem Behufe angekauften Sammlungen mit einer Auswahl der bereits im Königlichen Besitz befindlichen Gemälde gebildet worden ist,[1] hat von Anfang herein dazu geführt, dass sich ein Bestand von Bildern ansammelte, welche für die Königliche Galerie entbehrlich erschienen. Die Zahl derselben musste sich mit den fortschreitenden einzelnen Erwerbungen und dem Ankauf der Sammlung Suermondt im Jahre 1874 notwendig stetig vermehren, so dass sich die ohnehin unzureichenden Nebenräumlichkeiten der Galerie mit Bildern anfüllten, welche dort nicht nur der öffentlichen Betrachtung, sondern aus Mangel an Platz auch dem Studium der Künstler und Forscher so gut wie ganz unzugänglich wurden. Der Wunsch, diese Gemälde nutzbar zu machen und zugleich die schweren Unzuträglichkeiten, welche ihre Aufhäufung in unzureichenden Lokalitäten für die Sicherheit der Sammlung und die Erhaltung der einzelnen Werke im Gefolge hatte, zu heben, bewirkte, dass bereits im Jahre 1837 mit Allerhöchster Genehmigung eine grössere Zahl von Gemälden nach Breslau, Königsberg i. Pr. und Münster, im Jahre 1842 nach Düsseldorf überwiesen wurden. Eine ähnliche Mafsregel kam nach dem Ankauf der Sammlung Suermondt zur Ausführung, indem von 1878 ab eine Reihe von Bildern nach denselben Städten sowie nach Kiel, Wiesbaden, Hildesheim und Kassel abgegeben wurde.

Weitere Mafsregeln mussten ausgesetzt bleiben bis der seit einer Reihe von Jahren in der Ausführung begriffene Umbau der Königlichen Galerie hinreichend weit gediehen war, um ein zuverlässiges Urteil darüber zu gestatten, wie weit mit der Ueberweisung von Gemälden an auswärtige Sammlungen gegangen werden konnte. Mit dem herannahenden Abschluss dieses Umbaus ist nunmehr von der Direktion der Galerie unter Zuziehung der für die Sammlung bestellten Sachverständigenkommission die Auswahl dessen, was hier entbehrlich erscheint, getroffen worden. Dabei ist der Gesichtspunkt mafsgebend gewesen, diese Auswahl nicht auf untergeordnete Gemälde zu beschränken, sondern im Interesse der Provinzialsammlungen auch solche einzuschliessen, auf welche nur mit Rücksicht auf das Vorhandensein verwandter Werke von ähnlichem Werte für die Königliche Sammlung verzichtet werden konnte. Zur Aufstellung in den bei dem Umbau gewonnenen neuen Magazinräumen wurden nur solche Werke zurückbehalten, welche ein besonderes historisches Interesse bieten, ohne für ein grösseres Publikum Bedeutung oder Anziehungskraft zu besitzen.

Nachdem die getroffene Auswahl unter dem 14. Mai d. Js. die Allerhöchste Genehmigung gefunden hatte, wurde auf Anordnung Sr. Excellenz des Herrn Ministers der geistlichen etc. Angelegenheiten Dr. von Gossler das Verzeichnis der Gemälde den Vorständen der bezüglichen Provinzialsammlungen mit dem Ersuchen übersandt, ihre Wünsche zur Kenntnis der General-

1) Vgl. Zur Geschichte der Königlichen Museen. Festschrift zum 3. August 1880 S. 24 ff. 61 ff.

Digitized by Google

verwaltung der Königlichen Museen zu bringen. Der in möglichstem Anschluss an diese Wünsche aufgestellte Verteilungsplan erhielt alsdann unter dem 26. Juli die Genehmigung des Herrn Ministers, welcher in betreff der an die Darleihung der Gemälde zu knüpfenden Bedingungen das unten zum Abdruck gelangende Regulativ erliess. Auf Grund desselben ist dann unter Leitung von Beamten der Königlichen Galerie die Ueberführung der Gemälde nach den Orten ihrer Bestimmung erfolgt. Hiebei haben wir mit gehorsamstem Danke die Erleichterungen zu erkennen, welche Se. Excellenz der Herr Minister der öffentlichen Arbeiten Maybach für die Durchführung dieser Transporte gewährt hat.

Die Verteilung ist in folgender Weise geschehen:

Berlin, Sammlung der Königl. Porzellan-Manufaktur	9
Berlin, Kunstgewerbe-Museum	13
Aachen	40
Bonn, Sammlung der Universität	39
Bonn, Provinzial-Museum	4
Breslau, Schlesisches Museum der bildenden Künste	18
Cassel, Königliche Gemäldegalerie	15
Düsseldorf, Königliche Kunstakademie	27
Emden, Gesellschaft für bildende Kunst	25
Erfurt	51
Göttingen, Sammlung der Universität	49
Hannover, Provinzial-Museum	22
Hildesheim, Verein für Natur und Kunst	35
Köln, Walraf Richartz-Museum	15
Magdeburg	31
Münster, Westfälischer Kunstverein	12
Osnabrück, Museums-Verein	21
Stettin, Stadtmuseum	24
Wiesbaden, Nassauischer Kunstverein	21
Ausserdem wurden zur Abgabe an Kirchen zurückgestellt	18
	Sa. 489

Ein genaues Verzeichnis aller dieser jetzt abgegebenen, sowie der früher an auswärtige Sammlungen überwiesenen Gemälde ist im laufenden Jahre ausgearbeitet worden und wird demnächst zum Druck gelangen. Dasselbe umfasst alle der Königlichen Galerie gehörigen Gemälde, soweit dieselben nicht bereits in der zweiten Auflage des Galeriekatalogs (Berlin 1883) aufgeführt sind.

Berlin, im November 1884.

REGULATIV FÜR DIE AUSLEIHUNG UND AUFSTELLUNG VON GEMÄLDEN AUS DEN KÖNIGLICHEN MUSEEN ZU BERLIN AUSSERHALB DER GEBÄUDE DERSELBEN.

In Ausführung der Allerhöchsten Ordre vom 14. Mai 1884 wird nachstehendes Regulativ erlassen:

§ 1.

Die Ueberweisung von Gemälden aus der Gemäldegalerie der Königlichen Museen in Berlin an andere Sammlungen erfolgt widerruflich.

Die Ueberweisung wie der Widerruf erfolgt durch die General-Verwaltung der Königlichen Museen mit Genehmigung des Ministers der geistlichen etc. Angelegenheiten.

§ 2.

Die Unterbringung der Kunstwerke darf nur in solchen Gebäuden erfolgen, welche in Bezug auf Konstruktion, Feuersicherheit und sonstige Beschaffenheit der Wände, wie der übrigen wesentlichen Bauteile zu Bedenken keinen Anlass geben.

§ 3.

Beim Ein- und Auspacken, sowie beim Aufstellen der Gemälde in ihrem neuen Bestimmungsort ist thunlichst ein mit diesen Arbeiten vertrauter Sachverständiger zuzuziehen.

§ 4.

Beim Aufhängen sind die Bilder nicht unmittelbar auf die Wand zu bringen, sondern durch kleine Zwischensatzstücke derart von derselben zu isolieren, dass die Luft zwischen Bild und Wand cirkulieren kann.

§ 5.

Die Gemälde sind thunlichst an Zwischenwänden, nicht an den Umfassungsmauern eines Gebäudes aufzuhängen und durch geeignete Vorrichtungen gegen die direkte Einwirkung des Sonnenlichts, sowie nach Befinden gegen direkte Berührung wirksam zu schützen.

§ 6.

Es ist dafür Sorge zu tragen, dass eine regelmässige wöchentliche Reinigung der Gemälde durch leichtes Abstäuben mit weichen Federwedeln vorgenommen wird.

Anderweite Reinigungen, sowie irgend welche Restaurationen, Auffrischung oder

Digitized by Google

Erneuerung des Firnisses, Ausbesserung etwaiger Beschädigungen etc. dürfen nur nach eingeholter Genehmigung der General-Verwaltung der Königlichen Museen und nur nach deren Anweisung ausgeführt werden.

§ 7.

Ueber jede, auch die geringste Beschädigung des Kunstwerks ist ein Protokoll aufzunehmen und dasselbe unverzüglich der Generalverwaltung der Königlichen Museen zu übersenden.

§ 8.

Jährlich einmal ist von der Verwaltung der betreffenden Sammlung eine Mitteilung über den Zustand der überwiesenen Gemälde an die Generalverwaltung der Königlichen Museen zu richten.

§ 9.

Die Institute, welchen Bilder überwiesen werden, haben

a. die Kosten der Verpackung, des Hin- und Rücktransports, sowie der Versicherung während desselben,
b. die Kosten der Versicherung gegen Feuersgefahr und
c. die Kosten für die während der Besitzzeit erforderlich gewordenen Reparaturen

zu tragen.

Für Staatsinstitute kommt die Versicherung ad b in Wegfall. Ueber die Notwendigkeit der Versicherung für den Transport (a) befindet die Generalverwaltung der Königlichen Museen, welche auch in allen Fällen den Wert beziehungsweise die Höhe der Versicherungssumme für die überwiesenen Gemälde zu bestimmen hat.

§ 10.

Den Beamten und Kommissaren der Generalverwaltung der Königlichen Museen ist jederzeit der Zugang zu den betreffenden Kunstwerken behufs der Kontrolle über die pünktliche Erfüllung der obigen Vorschriften seitens des Empfängers zu gestatten.

Berlin, den 3. Juni 1884.

Der Minister der geistlichen etc. Angelegenheiten.
In Vertretung: gez. LUCANUS.

(Siehe ferner Bericht über die Entleihungen aus der Kgl. National-Galerie.)

A. GEMÄLDEGALERIE.

In dem verflossenen Vierteljahre ist der Umbau der Galerie im Wesentlichen vollendet worden, so dass der Wiedereröffnung sämtlicher neu hergerichteter und definitiv mit den Gemälden behängter Räume noch vor Jahresschluss entgegen gesehen werden darf.

Gleichzeitig ist die Abgabe von Gemälden, welche nicht zur Aufstellung in der Königlichen Galerie gelangen werden, eingeleitet (cfr. Quartalsbericht per April — Juni 1884) und wird gleichfalls vor dem Jahresschluss durchgeführt sein. Ueber dieselbe ist oben besonderer Bericht erstattet.

JUL. MEYER

B. SAMMLUNGEN DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE.

I. ABTEILUNG DER ANTIKEN SKULPTUREN.

Für die Sammlung der ORIGINALE gingen im August und September zwei Sendungen pergamenischer Fundstücke ein.

An ABGÜSSEN wurde namentlich die von Martinelli angebotene Auswahl der delischen Skulpturen erworben, sodann das Grabrelief der Protonoë aus Athen (v. Sybel No. 3338), ein neuer Abguss der Londoner sog. Klytia und, von der Formerei überwiesen, ein Abguss des Berliner Originalkopfes No. 149 (Neue No. 610), endlich auf Veranlassung des Herrn Helbig das mit der Inschrift *Πλάτων* versehene Köpfchen in Florenz (Dütschke III No. 393).

Neu aufgestellt wurden die Saburoff'schen Skulpturen mit Ausnahme der Bronzestatue, welche noch einer Herrichtung bedarf.

Umgestellt wurde der römische Saal, von dem Kompartiment VI an die Abteilung der Renaissance-Skulpturen abgetreten wurde.

Von den neu angelangten PERGAMENISCHEN FRAGMENTEN wurden mehrere sogleich an ihre Stellen angefügt; so haben namentlich zwei in der Rotunde aufgestellte Giganten-Figuren ihre Köpfe erhalten; an dem einen derselben sind bei seiner Auffindung unzweideutig sichere Spuren einst gemalter Augen bemerkt worden. Wichtig ist auch, dass das grösseste der neu

Digitized by Google

angekommenen Bruchstücke als zu einer unter unserem bisherigen Besitze noch nicht vorhandenen Eckplatte gehörig erkannt wurde; sie dürfte ihren Platz rechts auf der Nordwestecke gehabt haben und stellte dem erhaltenen Stücke nach ein Seetier und eine männliche Figur dar.

Von der Wolters'schen Neubearbeitung des Friedrichs'schen Verzeichnisses der Gipsabgüsse liegen 25 Bogen fertig gedruckt vor.

Ein neues Inventar der Original-Skulpturen mit Ausnahme der pergamenischen Erwerbungen, welche jetzt besonders im Einzelnen inventarisiert werden sollen, wurde fertig gestellt. Für die assyrischen und verwandten Skulpturen, sowie für die pergamenischen Fundstücke wurden einstweilen provisorische Inventare neu angelegt.

Die AUSGRABUNGEN ZU PERGAMON haben in diesem Quartale, immer noch mit Aufräumung im Theater, ihren Fortgang genommen.

CONZE

II. ABTEILUNG DER MITTELALTERLICHEN UND RENAISSANCE-SKULPTUREN.

Die einzige Bereicherung, welche die Abteilung im verflossenen Sommerquartal erfahren hat, ist die von der Witwe des Komponisten und Musikschriftstellers Dr. Georg Kastner in Strassburg in Erinnerung an ihren verewigten Gemahl Sr. Majestät dargebrachte und von Allerhöchstdemselben den Königlichen Museen überwiesene Marmorgruppe, Apollo und Daphne darstellend, welche dem Pigalle zugeschrieben wird. Die etwa halb lebensgrossen Figuren sind eine zierliche französische Arbeit aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Als Vorbild schwebte dem Künstler die bekannte grössere Gruppe des Bernini in Villa Borghese zu Rom vor.

Diese sowie die im Laufe des letzten Jahres gemachten Erwerbungen konnten dadurch in der Abteilung zur Aufstellung gelangen, dass in dem an die Abteilung anstossenden römischen Kaisersaal noch ein Kompartiment für die Abteilung frei gemacht wurde.

BODE

C. MÜNZKABINET.

In dem Zeitraum vom 1. Juli bis 1. Oktober 1884 erwarb das Königliche Münzkabinet 170 Münzen, darunter drei goldene und 47 silberne, und zwar 83 antike, 13 orientalische und 73 mittelalterliche und neuere. Es gelang, Münzen von drei unserer Sammlung noch fehlenden griechischen Städten zu erwerben: von Amblada (Kaiser Philippus), Koropissus (Valerian) und Kame (Hadrian). Unter den übrigen antiken Münzen ist als das wichtigste Stück hervorzuheben das nur in drei Exemplaren erhaltene, in der numismatischen Literatur berühmt gewordene athenische Tedradrachmon mit der Aufschrift *Ο ΔΕΜΟΣ* (absichtlich acchaisierend statt *ΔΗΜΟΣ*), wahrscheinlich aus Sulla's Zeit, ferner seltene Stücke von Rhosus, Gabala, Seleucia (Tranquillina), Andeda, Sillyum u. s. w. Mythologisch wichtig ist die Darstellung eines Gigantenkampfes auf einer Münze von Diocaesarea, von Marc Aurel. — Unter den mittelalterlichen und neueren Münzen sind von Wichtigkeit ein Denar aus der Zeit des norwegischen Königs Harald Haardraade mit Runeninschrift, ein äusserst seltener halber Thaler von Stolberg, eine Silbermünze von Metz von 1492, ein gut gearbeiteter, in der Kurfürstlichen Münze geschlagener Jeton mit Bildnis und Wappen Joachims II. von Brandenburg und zwei Medaillen von Württemberg und von Papst Gregor XIII. — Unter der kleinen Anzahl der orientalischen Münzen ragt als höchste Seltenheit hervor die bisher nur in einem Exemplar in Paris bekannte älteste mohammedanische Münze von Indien mit dem Namen des Kalifen El Muqtadir Billah (908—932), dem reitenden Fürsten und auf der Rückseite dem liegenden indischen Buckelstier. Ein Seitenstück dazu erwarben wir in einer bisher unbekannten Kupfermünze mit den Typen von Kabul und der arabischen Bezeichnung „richtig"; auch sie muss von einem mohammedanischen Eroberer in Nordindien geschlagen sein. — Geschenke erhielt das Münzkabinet von den Herren Brakenkausen, Stählin und Svoronos.

v. SALLET

Digitized by Google

D. KUPFERSTICHKABINET.

In den Monaten Juli bis September 1884 wurden u. A. folgende Erwerbungen gemacht:

A. KUPFERSTICHE.

Geschenk Sr. Kaiserlichen und Königlichen Hoheit des Kronprinzen:

Retratos de los Españoles illustres, con un epitome de sus ordas. Madrid. Folio.

GOYA, Don Francesco: Los Proverbios. Madrid 1864. Quer-folio.

DERS.: Capriccios. Quer-folio.

DERS.: Los Desastres de la Guerra. Madrid 1863. Quer-folio.

Ueberwiesen von Sr. Excellenz dem Herrn Minister für geistliche etc. Angelegenheiten:

MANDEL, Eduard: Raffaels Madonna Sixtina. Vier Probedrucke und ein Druck von der vollendeten Platte.

Geschenk des Herrn Professor Gustav Spangenberg in Berlin:

MERYON, Charles: Zwölf Blätter mit verschiedenen Darstellungen.

BINCK, Jakob: Maria mit dem Kind, der hl. Katharina und der hl. Barbara. B. 24.

STAR, Dirk van: Venus in einer Muschel auf dem Meer fahrend. B. 11.

PORTO, Giovanni Battista del (Meister I. B. mit dem Vogel), Allegorie der Stadt Rom. P. 7.

B. HOLZSCHNITTE.

DÜRER, Albrecht (in der Weise von): Bildnis Kaiser Karls V. in einer Umrahmung. Unbeschrieben. 362/201.

C. ZEICHNUNGEN.

Geschenk des Herrn B. Suermondt in Aachen:

BOSCH, Hieronymus: Dorfstrasse mit tanzenden Bauern. Getuschte und weiss gehöhte Kreidezeichnung auf blauem Papier. 273/369.

GHEYN, Jacob de: Junge Frau mit einem Kind am Tisch sitzend, dem Kind ein Bilderbuch zeigend. Mit der Feder in Sepia gezeichnet und laviert. Aus der Sammlung de Vos. 137/147.

RUISDAEL, Jacob van: Meeresstrand mit ans Land gezogenen Kähnen. Getuschte und weiss gehöhte Kreidezeichnung. Aus den Sammlungen Verstolk, van Sixten und de Vos. 230/381.

Geschenk des Herrn Stadtgerichtsrat a. D. Schulze-Roessler in Wiesbaden:

UNBEKANNTER MEISTER DES XVIII. JAHRH.: Kindergruppe. Oelskizze (ausgeführt im Schloss Charlottenburg). 173/292.

BEHAM, Hans Sebald: Bildnis Kaiser Ferdinands I. Federzeichnung. Rund. Dm. 26.

LIPPMANN

E. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

I. ETHNOLOGISCHE SAMMLUNG

Für AFRIKA hat das Königliche Museum die letzten Ergebnisse aus der ethnologischen Thätigkeit desjenigen Reisenden übernehmen können, der sein Leben auf dem Arbeitsfelde beschlossen hat, das durch ihn mit glänzenden Entdeckungen geschmückt steht, des Reisenden Dr. Pogge. Durch die mit jedem Jahre wirkungsvoller hervortretende Thätigkeit der afrikanischen Gesellschaft sind diese Schätze gewonnen, und ebenso die von dem Reisenden Robert Flegel heimgebrachten, dessen Erforschungen unter den jetzigen Zeitläuften gerade die Bedeutung zu gewinnen beginnen, welche als anzustrebendes Ziel seit länger bereits vorgeschwebt hatte.

Aus AMERIKA ist den Königlichen Sammlungen auf Allerhöchsten Befehl Seiner Majestät des Kaisers eine Pfeife der Sioux eingefügt worden, von der Missouri-Historical Society in St. Louis als Huldigungsgeschenk dargebracht.

Die unter amerikanischen Altertümern einzig dastehenden Skulpturen aus Sta. Lucia sind durch die schätzenswerte Vermittelung des Kaiserlichen Geschäftsträgers Herrn Werner v. Bergen in Guatemala in Fortführung der Arbeiten auf dem Ruinenfelde auf's Neue vermehrt, durch glückliche Ueberkunft fünf neuer Steine.

Die durch die Thätigkeit der Geographischen Gesellschaft in Bremen veranstaltete Ausstellung argentinischer Landesprodukte hat dem Museum eine Reihe ethnologischer Gegenstände zugeführt, die den Vertretern der dortigen Regierung, den Herren

Digitized by Google

Dr. Lopez und Professor von Seelstrang zu danken sind.

Herrn Ludowieg in Lima hat alte Gönnerschaft auf's Neue durch das Geschenk interessanter Thongefässe aus peruanischen Gräbern bestätigt, und Herr Sattler in Bremen hat ebenfalls früheren Geschenken bolivianischer Ausgrabungen gütigst neue zugefügt.

Aus ASIEN hat der deutsche Konsul, Herr von Aichberger, in Amoy dem Museum seine erfolgreiche Theilnahme bewahrt, um durch die Unterstützung des englischen Missionars, Herrn Campbell, einige Objekte aus Formosa zu beschaffen, die in ihrer Seltenheit desto wertvoller zu gelten haben.

In Uebersendung von dem Kunstgewerbe-Museum hat die „Ethnologische Abteilung" japanische Gegenstände Herrn Dr. Scheudel's erhalten, und in Teilung mit demselben einige Vermehrungen aus Korea durch Herrn Konsul Zappe, die derselben durch Vermittelung des Auswärtigen Amtes zugegangen sind.

Herrn Samson ist ein samojedischer Pelz, Herrn Kurzhalss in Bangkok ein siamesisches Buch zu danken, und die, bei Ueberführung der Ceylonesen nach Berlin, aus den dort von Herrn Hagenbeck veranstalteten Ausstellungen, durch dessen Güte übergebenen Sammlungen.

Aus einem für die Ethnologie fast bereits verlorenen Teil Polynesiens, aus dem Inselreiche Hawaii, sind einige kostbare Reliquien nachträglich gesichert, aus dem Nachlass des Generalkonsuls Dr. Pflüger, dessen in früheren Briefen an das Museum ausgedrückte Absicht der Ueberweisung von dem Sohn, Herrn H. H. Pflüger, in Uebereinstimmung mit dem Willen des Verstorbenen, zur Ausführung gebracht ist. Es findet sich darunter eine Steinfigur, die bei ihrer bereits längeren Verknüpfung mit den über die Entdeckungsgeschichte Hawaii's herrschenden Kontroversen weitere Veranlassung zu wissenschaftlichen Untersuchungen in Aussicht stellt.

II. NORDISCHE ALTERTÜMER.

Der Sammlung nordischer Altertümer gingen als Geschenke zu: von Herrn Dr. M. Weigel, Funde aus der Gegend von Ruppin und Rhinow, von Herrn Apotheker Hartwich in Tangermünde Thongefässe und andere Altertümer aus dortiger Gegend; von Herrn Pastor Priess in Bergkirchen bei Oynhausen ein Steinbeil; von Herrn Paul Wendeler in Soldin, Moorfunde. Ferner wurden eine Sammlung aus der Provinz Posen angekauft, dann fränkische Grabfunde von Gorndorf an der Mosel und auf Grund früherer Verhandlungen eine grössere Sammlung brandenburgischer Altertümer übernommen.

BASTIAN

F. AEGYPTISCHE ABTEILUNG.

Die ägyptische Abteilung ist im Vierteljahre von Juli bis September 1884 um folgende Altertümer bereichert worden:

Aus dem Nachlasse des Reisenden Dr. Mook wurde eine kleine weibliche Büste aus Glimmerschiefer erworben. Sie ist das Bruchstück einer Königlichen Statuette mit dem üblichen Kopfputze der Geierhaube; die Behandlung der einzelnen Teile des Gesichts, des Haares, der Brust lassen die Weise der ptolemäischen Kunstepoche erkennen. Das Köpfchen ist nicht nur durch die saubere Ausführung, sondern auch durch das seltene, spröde Material bemerkenswert. Vgl. Archiv für Anthropologie XII (1882) p. 25.

In hiesiger Stadt wurde ausser einem Scarabäus der Königin Mâkarâ (XXI. Dyn.) eine Marmorstatue des Horuskindes (*Herpechrot* oder Harpokrates) von 0,20 m Höhe erworben. Die Darstellung ist die gewöhnliche, welche die alten Aegypter von dem Kinde geben: sitzend, mit der Seitenlocke und einem Finger der rechten Hand am Munde. Eigentümlich ist dieser in ihren Formen sehr rohen Statue, dass sie unter dem linken Arme einen Gegenstand ähnlich einem Füllhorne trägt. Sie stammt angeblich aus Erment und vermutlich aus sehr später Zeit.

Zwei Scarabäen aus mattgrünem Smalt mit teilweise undeutlichen hieroglyphischen Symbolen verdankt die Abteilung der gütigen Vermittelung des Herrn Professors Helbig zu Rom. Sie sind in einer vulcenter Tomba a fossa gefunden, welche nach diesem Gelehrten den weitältesten etruskischen Grabtypus darstellt. Frühestens sind dieselben im VII. oder VI. Jahrhundert v. Chr. entstanden.

Digitized by Google

Ein sehr schätzbares Geschenk verdankt die ägyptische Abteilung den Herren Maspero und Schweinfurth. Aus den reichen Grabfunden der letzten Jahre konnte die Direktion des Museums zu Bulaq bei Kairo einen grossen Teil der von Mumienbekränzungen gesammelten antiken Pflanzenreste zur Verteilung an europäische Museen überweisen, und Herr Professor Dr. Schweinfurth hat daraus mehrere ausgewählte Kollektionen zu dauernder Aufbewahrung mit vorzüglicher Sorgfalt präpariert. Eine derselben, bestehend aus 18 Blumengewinden, unter 9 grösseren und 9 kleineren Glastafeln, ist davon unserer ägyptischen Abteilung zu Teil geworden.

Diese Proben, welche die Art der ägypsischen Kranzwindung zu lehrreicher Anschauung bringen, entstammen vier verschiedenen Funden: die meisten dem berühmten 1881 aufgedeckten Verstecke der Königssärge in Dêr-elbahri in Theben, andere einem in Schêch-'Abd-elqurnah ebendort 1884 aufgefundenen Grabe der XX. bis XXVI. Dynastie und zwei Gräbern der griechisch-römischen Epoche, welche im vorigen und in diesem Jahre gleichfalls bei Schêch-'Abd-elqurnah geöffnet wurden. Einige unter den erst genannten sind den Mumienkränzen Königlicher Personen der XVIII. und XIX. Dynastie entnommen, rühren aber vermutlich von einer Erneuerung des Leichenpomps her, die am Ende der XXI. Dynastie stattgefunden hat. Bei dem unzweifelhaften Alter von 2800 Jahren, welches diese Reste der pharaonischen Flora heute haben, muss ihre vollkommene Erhaltung, welche sogar die rote und gelbe Farbe der Blüten noch deutlich wahrnehmen lässt, Bewunderung erregen. Vgl. Berichte der deutschen botanischen Gesellschaft (Berlin 1884) No. 52, II p. 351: über Pflanzenreste aus altägyptischen Gräbern.

Die uns geschenkte Kollektion enthält, wie aus dem folgenden Verzeichnis der Tafeln hervorgeht, zwölf verschiedene Pflanzenarten, welche unsere Sammlung antiker Früchte in erwünschter Weise ergänzen.

1. ein Stück eines Stirnkranzes von *Olea europaea*. Schêch 'Abd-elqurnah; XX. bis XXVI. Dynastie.
2. Gewinde aus Blättern von *Olea europaea*. Ebendaher.
3. Gewinde aus Blättern von *Mimusops*. Ebendaher.
4. Gewinde aus Blättern von *Mimusops* und Kronenblättern von *Nymphaea coerulea*. Dêr-elbahri, von der Mumie Ramses II; XXI. Dynastie.
5. Gewinde aus Blättern von *Mimusops* und Kelch- und Kronenblättern von *Nymphaea coerulea*. Ebendaher, von derselben Mumie.
6. Blüten von *Nymphaea coerulea*. Ebendaher, von derselben Mumie.
7. Gewinde aus Blättern von *Mimusops* und Kronenblättern von *Nymphaea Lotus*. Ebendaher, von derselben Mumie.
8. Gewinde aus Blättern von *Mimusops* und Kronenblättern von *Nymphaea coerulea*. Ebendaher, von der Mumie der Prinzessin Nse Chons; XXI. Dynastie.
9. Gewinde aus Blättern von *Salix Safsaf* und Blütenköpfen von *Picris coronopifolia*. Ebendaher, von derselben Mumie.
10. Blüten von *Centaurea depressa* aus einem Gewinde derselben Mumie; daneben ein Gewinde aus Blättern von *Salix Safsaf* und Blütenköpfe von *Centaurea depressa*, durch Streifen von Dattelpalmblättern zusammengehalten. Ebendaher, von derselben Mumie.
11. Gewinde von *Salix*-Blättern und Akazienblüten (*Acacia nilotica*). Ebendaher, von der Mumie Amenophis' I. XXI. Dynastie.
12. Gewinde aus *Salix*-Blättern und Kronenblättern von *Alcea ficifolia*. Ebendaher, von der Mumie Amosis' I. XXI. Dynastie.
13. Zweige von *Mentha piperita* (sterile Stolonen). Schêch 'Abd-elqurnah, XX. bis XXVI. Dynastie.
14. Gewinde von *Salix*-Blättern und Mohnblüten (*Papaver Rhoeas*). Dêr-elbahri, von der Mumie der Prinzessin Nse Chons, XXI. Dynastie.
15. Gewinde von *Mimusops*-Blättern. Schêch 'Abd-elqurnah, XX. bis XXVI. Dynastie.
16. Gewinde von *Mimusops*-Blättern und Kelch- und Kronenblättern von *Nymphaea coerulea*. Dêr-elbahri, von der Mumie Ramses II, XXI. Dynastie.
17. Gewinde von *Mimusops*-Blättern. Schêch 'Abd-elqurnah, griechische Epoche.
18. Gewinde von *Mimusops*-Blättern und Kränzen von Blättern der *Dattelpalme*. Aus dem Grabe der Nefret Sechru in Theben, griechisch-römische Zeit.

I. V.:
STERN

Digitized by Google

II. KÖNIGLICHE NATIONAL-GALERIE.

Dem im Laufe der letzten Jahre mehr und mehr hervorgetretenen Wunsch grösserer Provinzialstädte, in gewissem Umfange teilzunehmen an dem Genuss der in der Hauptstadt seit Begründung der Königlichen National-Galerie angesammelten modernen Kunstwerke, wurde in neuester Zeit durch die von dem Herrn Minister eingeleiteten Maſsnahmen entsprochen.

Die National-Galerie ist in Folge der Stiftung des verewigten Konsuls Wagener, des im Jahre 1873 bewirkten Ankaufes der ehemaligen Sammlung des Vereins der Kunstfreunde, durch Einzelgeschenke sowie auch durch den Umstand, dass bei inzwischen erfolgten Ankäufen verschiedene Künstler wiederholte Vertretung gefunden hatten, in Besitz eines reichen Materials gelangt, dessen ununterbrochene Vereinigung nicht unbedingt erforderlich erscheint. Es wurde daher eine zeitweilige Entleihung solcher Bestände, welche ohne Schaden der historischen Uebersicht entbehrt werden können, um so mehr ins Auge gefasst, als das Wachstum der Sammlung namentlich seit Uebernahme und Weiterpflege der modernen deutschen Handzeichnungen in das Institut räumliche Schwierigkeiten herbeiführte. Seine Majestät der Kaiser und König haben in Allergnädigster Würdigung dieser Verhältnisse auf Vortrag des Herrn Ministers eine freiere Verwendung der Bestände der Galerie zum Zweck der Förderung des Kunstsinns in den Provinzen durch den nachfolgenden Allerhöchsten Erlass vom 11. Dezember 1882 zu genehmigen geruht:

> Auf Ihren Bericht vom 4. d. M. will Ich Sie hierdurch ermächtigen, unter Genehmigung der in demselben dargelegten Grundsätze, zeitweilig Kunstwerke aus den Beständen der National-Galerie unter Wahrung des Eigentums- und Verfügungsrechtes, sowie unter dem Vorbehalt jederzeitigen Widerrufes auch in anderen öffentlichen dazu geeigneten Gebäuden in und ausserhalb Berlins aufstellen und aufbewahren zu lassen. Ich bestimme jedoch, dass neu angekaufte Kunstwerke zunächst längere Zeit in dem Gebäude der National-Galerie dem hiesigen Publikum zugänglich gemacht werden. Es muss darauf gesehen werden, dass die National-Galerie hierselbst eine einheitliche vollständige Uebersicht der Kunstentwickelung der neueren Zeit darbietet und daher bei der Gegenwart erhalten wird; so dass — mit Ausschluss der ursprünglich Wagener'schen Sammlung — mehr ältere Bestände und möglichst von Künstlern, die durch mehrere Werke vertreten sind, zeitweise aus dem Galeriegebäude zu dem gedachten Zwecke entfernt werden.
>
> Berlin, den 11. Dezember 1882.
>
> gez. WILHELM
>
> ggez. v. GOSSLER.
>
> An den
>
> Minister der geistlichen etc. Angelegenheiten.

Seine Majestät hatten in Folge eines Gesuches des neubegründeten deutschen Kunstvereins zu Strassburg i. Els. die Gnade, die Wirkung dieser Allerhöchsten Ordre auch auf Elsass-Lothringen auszudehnen.

Auf Grund dieser Ermächtigung ist von dem Herrn Minister ein Regulativ für die Entleihung von Kunstwerken aus der Königlichen National-Galerie erlassen und zur öffentlichen Kenntnis gebracht worden,[1] welches sich im Wesentlichen mit den oben (Seite IV) mitgeteilten Normativ-Bestimmungen für die Entleihung von Gemälden aus den Königlichen Museen deckt. Die aus den Provinzen eingelangten Gesuche um Ueberlassung solcher Bestände wurden der Direktion behufs näherer Prüfung und Verständigung mit den betreffenden Vereinen, Korporationen etc. überwiesen. Dieselbe stellte in Folge dessen eine Verteilungsliste auf, welche von dem Herrn Minister genehmigt worden ist. Hiernach sind im Laufe des Sommers und Herbstes an acht Städte je vier Gemälde aus der Königlichen National-Galerie zur Aufstellung in den dortigen Sammlungen zunächst auf die Dauer von zwei Jahren abgegeben bezw. zur Verfügung gestellt worden. Es erhielten:

1. die Kunsthalle zu Düsseldorf.

BRANDT, J., Tartarenkampf (No. 449 des Katalogs der Königl. National-Galerie).

BEGAS SEN., K., Bildnis Thorwaldsens (Kat. No. 21).

HILDEBRANDT, E., Schloss Kronborg (Kat. No. 136).

---

1) Siehe Centralblatt für die Unterrichts-Verwaltung.

Digitized by Google

RIEFSTAHL, Allerseelentag in Bregenz (Kat. No. 276);

2. das Schlesische Museum zu Breslau:

A. ACHENBACH, Ostende (Kat. No. 2).
FRANZ-DREBER, H., Landschaft mit Diana-Jagd (Kat. No. 406).
KOLITZ, L., Aus den Kämpfen um Metz (Kat. No. 479a).
LENBACH, F., Skizze zum Porträt des Fürsten Bismarck;

3. der Kunstverein zu Barmen:

HERTEL, A., Küste bei Genua (Kat. No. 453).
BROMEIS, A., Italienische Landschaft (Kat. No. 44).
WEITSCH, Abt Jerusalem (Kat. No. 379).
SPANGENBERG, G., Luther, die Bibel übersetzend (Kat. No. 350);

4. die Kunsthalle zu Kiel:

SCHIRMER, J. W., Kloster Sta. Scholastica (Kat. No. 309).
HENNEBERG, R., Verbrecher aus verlorener Ehre (Kat. No. 424).
JORDAN, R., Holländisches Altmännerhaus (Kat. No. 154).
BLECHEN, K., Schlucht bei Amalfi (Kat. No. 499);

5. die Städtische Sammlung zu Magdeburg:

KOLBE, K. W., Karl V. auf der Flucht (Kat. No. 178).
SCHIRMER, W., Italienischer Park (Kat. No. 317).
STEINBRÜCK, Plünderung Magdeburgs (Kat. No. 402).
SOHN, K., Damenbildnis (Kat. No. 348);

6. der Kunstverein zu Posen:

CRETIUS, C., Gefangene Kavaliere vor Cromwell (Kat. No. 58).
FREESE, H., Flüchtige Hirsche (Kat. No. 73).
MAGNUS, E., Weiblicher Studienkopf (Kat. No. 217).
SCHRADER, J., Uebergabe von Calais (Kat. No. 327).

7. das Städtische Museum zu Stettin:

PAPE, E., Rheinfall bei Schaffhausen (Kat. No. 238).
AMBERG, W., Vorlesung aus Werther (Kat. No. 16).
KOLBE, K. W., Barbarossa's Leiche bei Antiochia (Kat. No. 179).
HOGUET, CH., Letzte Mühle auf dem Montmartre (Kat. No. 140).

Ausserdem wurden dem Kunstverein zu Strassburg zur Verfügung gestellt:

MENZEL, A., zwei kleine Gemälde in Wasser- und Deckfarben: Ansichten aus Gastein.
MEYERHEIM, E., Kinder an der Hausthür (Kat. No. 467).
LESSING, K. F., Eifellandschaft bei Gewitter (Kat. No. 392).

Es besteht die Absicht, einen Turnus eintreten zu lassen, durch welchen zunächst den oben erwähnten Städten die zeitweilige Aufstellung der angeführten, bezw. noch weiterhin zu bestimmenden Gemälde ermöglicht werden soll.

VERMEHRUNG DER KGL. NATIONAL-GALERIE
in der Zeit von Juli bis Oktober 1884.

1. ÖLGEMÄLDE.

ANDREAS MÜLLER (Düsseldorf): Passionskreuz.
Aufwand 8000 Mark.

2. SKULPTURWERKE.

H. HEIDEL (Berlin †): Relief in Marmor: Iphigenia mit Orestes und Pylades.
Geschenk aus Privatbesitz.

3. HANDZEICHNUNGEN.

OVERBECK: Zehn Entwürfe zu den „Sieben Sakramenten". Bleistift.
ALB. HERTEL (Berlin): Fünf Aquarelle: Markt zu Varenna, Moltkebrücke in Berlin, Landschaft aus Pommern, Gletscherstudie, Harzlandschaft.
HERM. KAUFFMANN (Hamburg): Zehn Blatt Federzeichnungen.
Gesamt-Aufwand 3100 Mark.

4. 800 Blatt Original-Lithographien moderner Meister (Ergänzung der Dorgerloh'schen Sammlung).
Aufwand 500 Mark.

5. Von dem Herrn Minister überwiesen wurde Ein Künstler-Abdruck des Stiches von E. MANDEL nach Rafaels Sixtinischer Madonna.

Mit dem 1. November 1884 ist der bisherige Direktorial-Assistent bei der Königl. National-Galerie, Direktor Dr. Dohme, aus dieser Stellung ausgeschieden, um die Verwaltung der Kunstsammlungen des Königlichen Hauses zu übernehmen.

JORDAN

Digitized by Google

III. SAMMLUNG DES KUNSTGEWERBE-MUSEUMS.

In der Zeit vom 1. Juli bis 1. Oktober 1884 wurden unter anderm erworben:

DIE CHINESISCHE SAMMLUNG VON BRANDT, welche der Kaiserliche Deutsche Gesandte in Peking für die Zwecke des Kunstgewerbe-Museums mit höchster Sorgfalt und dem ihm eigenen feinsten künstlerischen Verständnis zusammengebracht hat. Dieselbe umfasst nach Ausscheidung aller Dubletten und nach Abgabe der geeigneten Stücke an das Ethnologische Museum gegen 700 Gegenstände, durchweg ältere Arbeiten von ausgesuchter Schönheit. Porzellan-, Bronze-, Email-, Lack- und Textil-Arbeiten sind fast gleichmässig vertreten, ausserdem kleinere Gruppen von Stein, Elfenbein und Glas.

JAPANISCHE SAMMLUNG von DR. LEOPOLD SCHENDEL dem Museum zum Geschenk gemacht, bestehend aus Waffen, Waffenteilen und kleineren Geräten.

HOLZ LEDER

KÄSTCHEN in flachem Relief aus Holz geschnitzt mit alter Bemalung: Jagd- und Liebesscenen. Deutschland XV Jahrh.

BUCHEINBÄNDE, Geschenk des Kommissionsrat Klemm in Dresden.

DREI ZUNFTSTÄBE scepterartig aus Holz gedrechselt. Nürnberg XVI Jahrh.

STOCKGRIFF, Delphin und Kinderfigur. Aus Buchs geschnitzt. Deutschland XVIII Jahrhundert. Geschenk des Herrn Hasselmann in München.

KUNSTTÖPFEREI

PERSISCHE FLIESEN. Die Sammlung ist durch verschiedene Ankäufe so vermehrt, dass eine Neuordnung und teilweise veränderte Aufstellung stattfindet.

KREUSSENER KRÜGE. Originalformen aus den alten Töpferwerkstätten des XVII Jahrh.

STEINZEUGKRÜGE aus Grenzau bei Höhr XVII Jahrh.

BAUERNGESCHIRR aus Bunzlau. Geschenk des Herrn Hauptmann Höhne.

TEXTILARBEITEN

PERSISCHER TEPPICH, Geschenk des Herrn Meyer (Herrmann Gerson).

PERSISCHE STOFFE. Grössere Sammlung von älteren Seidenwebereien.

TISCHDECKE gestickt. Schweiz XVI Jahrh.

Zur Wiederaufstellung ist gelangt:

Der POMMERSCHE KUNSTSCHRANK, welcher in allen Teilen restauriert und nach der alten Zeichnung mit dem ursprünglichen Tische versehen ist. Die ornamentalen Silberarbeiten sind bei dieser Gelegenheit geformt und galvanisch nachgebildet worden, so dass Exemplare derselben im Museum bestellt werden können.

LESSING

Digitized by Google

ÜBERSICHT

ÜBER DIE VERWENDUNG DES STAATLICHEN FONDS FÜR KUNSTZWECKE

Der unter Kap. 122 Tit. 33 im preussischen Staatshaushalts-Etat ausgebrachte Fonds „zu Ankäufen von Kunstwerken für die National-Galerie sowie zur Beförderung der monumentalen Malerei und Plastik und des Kupferstichs", wurde im Jahre 1862 begründet.[1] Er betrug in den neun Rechnungsjahren von 1863 bis 1871 je 75000, im Jahre 1873 150000 Mark und seit 1873 alljährlich 300000 Mark, wozu das Schaltquartal 1877 mit 75000 Mark hinzutritt.

Von den in den Jahren 1863 bis 1872 insgesamt zur Verfügung gestellten 825000 Mark wurde in der angegebenen Periode die Summe von 580000 Mark zur Begründung der National-Galerie verwendet, während für monumentale Zwecke sowie zur Pflege des Kupferstiches 245000 Mark verausgabt worden sind. Mit der Erhöhung des Fonds auf jährlich 300000 Mark trat eine systematische und ausgedehntere Pflege der monumentalen Plastik und Malerei ein. Von dem Gesamtbetrage der in den 11¼ Jahren von 1873 bis 1. April 1884 verfügbaren 3375000 Mark sind verwendet:

I. Zur Vermehrung der National-Galerie an Skulpturen, Gemälden und Kartons, und zwar a) für 206 Gemälde (vergl. Katalog der National-Galerie VI. Auflage I. Abt., b) für 32 Kartons (s. Katalog II. Abt.), c) für 28 Skulpturwerke (s. Katalog III. Abt.) zusammen 1207000 Mark. — Hierzu treten die Kosten für die Weiterförderung der im Jahre 1878 durch Ueberweisung der betreffenden Bestände der Königlichen Museen an die National-Galerie daselbst als neue Abteilung begründeten Sammlung von Handzeichnungen deutscher Meister des XIX. Jahrhunderts, welche in dem angegebenen Zeitraum um rund 1650 Blatt Aquarelle, Feder- und Bleizeichnungen vermehrt worden ist,[1] die einen Aufwand von 240000 Mark erfordert haben, so dass für die nunmehrigen vier Abteilungen der National-Galerie insgesamt 1447000 Mark ausgegeben wurden.

II. Für die Pflege des Kupferstiches u. a. durch Erteilung von Aufträgen sowie geleistete Zuschüsse behufs Vollendung bereits begonnener Platten an folgende Künstler: Barthelmess, Kohlschein, Forberg in Düsseldorf, Mandel, Sachs, Hans Meyer, Lincke, Römer und Geissler in Berlin, Trossin und Rohr in Königsberg, Eissenhardt in Frankfurt a. M. 188700 Mark.[2]

III. Zur Förderung der monumentalen Malerei und Plastik.

Die Verwendung verteilt sich auf die verschiedenen Provinzen wie folgt:

1. PROVINZ OSTPREUSSEN.

KÖNIGSBERG i. Pr. Aula der Albrechts-Universität, Wandgemälde und zwar vier Hauptbilder und vier grosse Lünetten, acht kleinere Bilder und acht Lünetten, darstellend Theologie (Paulus), Musik (David), Astronomie (Ptolemäus), Philosophie (Sokrates), Mathematik (Archimedes), Medizin (Hippokrates), Naturwissenschaften (Aristoteles), Poesie (Homer), Geschichte (Herodot), Jurisprudenz (Solon), Beredsamkeit (Demosthenes), Kunst (Phidias), ausgeführt von den Malern Rosenfelder und Piotrowski in Königsberg, Graef in Berlin. Gesammtkosten rund 92000 Mark.

---

1) Die Verwendung des Fonds erfolgt auf Grund der von dem Herrn Minister erforderten Gutachten einer aus Künstlern und andern Kunstverständigen der Monarchie zusammengesetzten Landes-Kommission, welche in der Regel zweimal im Jahre nach Berlin einberufen wird. Zur Beratung der Ankäufe für die Sammlung der Handzeichnungen bei der National-Galerie ist eine besondere Kommission abgezweigt, eine ebensolche, ergänzt durch Spezial-Sachverständige, hat die Pflege der graphischen Kunst (Kupferstich u. a.) wahrzunehmen.

1) Unter den 89 Künstlern, auf welche sich diese Blätter verteilen, sind mit grösseren Folgen vertreten: Carstens, H. Franz-Dreber, Engelhardt, C. H. Erhard, A. Feuerbach, Ernst Fries, Führich, B. Genelli, R. Henneberg, W. Hensel, Ed. Hildebrandt, Hosemann, Ittenbach, W. v. Kaulbach, U. Klinger, Kurtzbauer, C. F. Lessing, A. Menzel, Eduard Meyerheim, Ch. Morgenstern, Pletsch, Fr. Preller, Alfr. Rethel, Ludw. Richter, J. W. Schirmer, J. Schnorr v. Carolsfeld, A. Schrödter, Philipp Veit, Chr. Wilberg.

2) Die neuerdings fertiggestellten Stiche sind im Verlag von R. Schuster in Berlin erschienen.

EBENDA. Für die Sackheimer Kirche: Altargemälde darstellend den Heiland, gemalt von Prof. Heydeck in Königsberg. Betrag 2000 Mark.

EBENDA. K. Wilhelms-Gymnasium, Wandgemälde für die Aula: Einzug der Deutschritter in die Marienburg, Einführung der Reformation durch Herzog Albrecht, Porträtdarstellungen von König Friedrich Wilhelm III. und der Königin Luise, Copernikus und Kant, kleinere Szenen zur Geschichte der Schule im Altertum, Mittelalter und neueren Zeit (in Angriff genommen von den Malern Steffeck, Neide und Knorr, noch nicht vollendet). Bisheriger Aufwand 10 000 Mark.

EBENDA. Regierungs-Gebäude: Büsten des Herzogs Albrecht und Seiner Majestät des Kaisers Wilhelm in Sandstein an der Fassade, ausgeführt von Prof. Reusch in Königsberg — 3000 Mark. Bildnisse Seiner Majestät des Kaisers und Seiner Kaiserlichen Hoheit des Kronprinzen, Reiterporträts von Steffeck. Kosten 9000 Mark.

EBENDA. K. Konsistorium: Gemälde von Prof. Rosenfelder, darstellend die Kurfürstin Elisabeth von Brandenburg, welche das Abendmahl in beiderlei Gestalt nimmt. Kostenaufwand 2400 Mark.

Ausserdem ist zur Herstellung eines historischen Gemäldes für den Sitzungssaal des Landeshauses zu Königsberg, darstellend die Ansprache des Generals von York an die Landesversammlung zu Königsberg im Jahre 1813, ein namhafter Beitrag zugesagt.

RUDAU. Altarbild für die Kirche daselbst, darstellend die Auferstehung Christi, gemalt von Schubert in Berlin — 1500 Mark.

INSTERBURG. Aula des Gymnasiums: Cyclus von Darstellungen zur Odyssee mit ergänzenden Predellen-Bildern, ausgeführt von Prof. Heydeck, Prof. Max Schmidt und Neide. Gesammtkosten rund 60 000 Mark.

Für Ostpreussen bisher verwendet 179 900 Mk.

2. PROVINZ WESTPREUSSEN.

LAUTENBURG. Evangelische Kirche, Altarbild: der thronende Heiland, von Professor Mücke in Düsseldorf — 800 Mark.

GROSS-LEISTENAU, Kirche, Altargemälde: Christus als guter Hirt, von Commans in Düsseldorf — 2000 Mark.

MARIENWERDER, Domkirche, Altarbild, darstellend Christus erscheint der Maria Magdalena, von Professor Plockhorst in Berlin — 7500 Mark.

DANZIG. Für das Landeshaus daselbst sind geschichtliche Gemälde in Aussicht genommen und in Vorbereitung.

Für Westpreussen bisher verwendet 10 300 Mk.

3. PROVINZ POSEN.

SCHWERIN a. W. Altargemälde in der evangelischen Kirche: Christus am Kreuz, von Prof. Lauenstein in Düsseldorf — 3200 Mark.

POSEN, Gerichtsgebäude. Aussenschmuck: zwei allegorische Statuen in Sandstein von Hundrieser, zusammen 10 000 Mark.

EBENDA. Schwurgerichtssaal. Friesgemälde, darstellend die Einführung des Magdeburgischen Rechtes und die Verkündigung des Landrechts, gemalt von A. v. Heyden in Berlin — 18 000 Mark. (Die Vervollständigung der Dekoration ist in der Ausführung begriffen.)

ADELNAU, Kirche: Lebensgrosses Kruzifix in Edelholz ausgeführt vom Bildhauer Tüshaus in Düsseldorf. Kosten 3800 Mark.

BROMBERG, Aula des Gymnasiums: Friesgemälde von Brausewetter, in der Ausführung begriffen; bisheriger Aufwand 6000 Mark.

KOSCHMIN. Beihilfe zu einem Altarbilde für die dortige Kirche, 500 Mark.

Für die Provinz Posen bisher verwendet 41 500 Mark.

4. PROVINZ SCHLESIEN.

NIMPTSCH. Evangelische Kirche, Altarbild: die Auferstehung Christi, von A. Begas in Berlin. Aufwand 3100 Mark.

GLEIWITZ. Aula des Gymnasiums. Landschaftsgemälde, historische Stätten des Altertums nach Rottmann, ausgeführt von Dressler in Breslau. Aufwand 6400 Mark.

WOHLAU, Aula des Gymnasiums. Wandgemälde, darstellend die Jugenderziehung im Altertum, von Professor Knackfuss (Kassel). Kosten 10 000 Mark.

BRIEG. Denkmal für König Friedrich den Grossen, von Sussmann-Hellborn. Zuschuss 800 Mark.

GÖRLITZ. Monumentaler Brunnen für den Postplatz daselbst, von Toberentz in Breslau, in der Vollendung begriffen. Zuschuss 75 000 Mk.

ZIEGENHALS. Altarbild für die evangelische Kirche, darstellend Petrus und der Heiland auf dem Meere, von Professor v. Gebhardt in Düsseldorf. Kosten 4300 Mark.

Digitized by Google

BRESLAU. Denkmal für Karl von Holtei, von Rachner. Zuschuss 1000 Mark.

BUNZLAU. Lutherische Kirche: Kruzifix in Holz, von Bildhauer Pfannschmidt in Berlin — 700 Mark.

Für Schlesien bisher verwendet 101 700 Mark.

5. PROVINZ POMMERN.

ALTDAMM. Evangelische Kirche, Altarbild: Auferstehung Christi, von Professor Pfannschmidt in Berlin — 4000 Mark.

COLBERG. Garnison- und Klosterkirche, Altargemälde: der segnende Heiland, von Teschner in Berlin — 1800 Mark.

HOPPENWALDE. Katholische Kirche, Altargemälde, Kopie eines Teiles der Madonna Sixtina von Rafael, gemalt von Schneider. Zuschuss 300 Mark.

LANKWITZ. Altargemälde der evangelischen Kirche: Christusfigur von Prof. v. Gebhardt in Düsseldorf — 1600 Mark.

DEMMIN. Bartholomäus-Kirche, Gemälde für den Orgelchor, darstellend König David und die heilige Cäcilie von Professor Pfannschmidt in Berlin, in der Ausführung begriffen.

Für Pommern bisher verwendet 7700 Mark.

6. PROVINZ BRANDENBURG.

BRANDENBURG. Vier Reliefs aus französischem Kalkstein am Siegesdenkmal auf dem Marienberg, darstellend: 1. Bekehrung der Heiden und Kultur des Landes durch die Cisterzienser Mönche, 2. Vertreibung und Aufnahme der Salzburger Protestanten, von Prof. Siemering; 3. Huldigung vor Kurfürst Friedrich I, 4. Wiederaufrichtung des Deutschen Reiches, von Prof. Calandrelli. Kosten 60 000 Mark.

DOBRILUGK. Altargemälde, darstellend den Heiland, gemalt von Elster in Düsseldorf. Kosten 2000 Mark.

NEU-RUPPIN. Denkmal für Schinkel in Bronze, von Bildhauer Wiese in Berlin. Zuschuss 8000 Mark.

DEUTSCH WILMERSDORF. Neues Joachimsthal'sches Gymnasium, plastischer Figurenschmuck in Sandstein an der Fassade und zwar: 1. Krönungsgruppe: Minerva inmitten zweier Jünglingsgestalten, von Hundrieser, 2. Relief im Giebelfeld, hinweisend auf die humanistischen Studien, von Ohmann und 3. Statuen des Plato und Aristoteles von Klein. Kosten 43 800 Mark.

CHARLOTTENBURG. Königliche Technische Hochschule, Bronzefigur: Dämon des Dampfes (aufgestellt im Lichthof), von Reusch in Königsberg. Kosten 18 300 Mark.

EBENDA, Aula, Konkurrenz betreffend die Herstellung von Wandgemälden — 2000 Mark.

Für die Provinz Brandenburg bisher verwendet 135 700 Mark.

7. PROVINZ SACHSEN.

DEUNA. Altargemälde, darstellend den Apostel Petrus, von Rabe in Berlin — 500 Mark.

ERFURT. Rathaussaal, Cyklus historischer Wandgemälde, darstellend: 1. Bonifacius als Bekehrer der Heiden, 2. Der heilige Martin und die heilige Elisabeth, 3. Friedrich Barbarossa's Versöhnung mit Heinrich dem Löwen, 4. Zerstörung der Raubritterburgen durch Kaiser Rudolf von Habsburg, 5. Die Erfurter Universität (Bildnisse von Luther, Eoban Hesse u. A.), 6. Der Kampf gegen die städtische Verfassung (das tolle Jahr von Erfurt), 7. Erfurt huldigt dem Erzbischof von Mainz, 8. Vereinigung Erfurts mit dem Königreich Preussen (Friedrich Wilhelm III. und Königin Luise), 9. Sturz der Napoleonssäule durch Erfurter Bürger; ausserdem Bildnisse Brandenburgisch-Preussischer Fürsten, ausgeführt, bezw. entworfen, von Professor Janssen in Düsseldorf — Anteil der Staatskasse 48 000 Mark.

HALLE a. S., Treppenhaus des Universitäts-Gebäudes. Wandgemälde in Friesform, darstellend die vier Fakultäten, von Professor Gustav Spangenberg in Berlin (in der Ausführung begriffen). Bisheriger Aufwand 15 000 Mark.

EBENDA, Augenklinik. Reliefs in bunter Terrakotta, darstellend Heilung suchende und geheilte Augenkranke (veränderte Wiederholung der Reliefs am Gräfe-Denkmal zu Berlin) von Professor Siemering, (Majolika-Malerei von Bastanier). Kosten 4000 Mark.

NÖSCHENRODE bei Wernigerode. Vereinshaus für innere Mission, Andachtgemälde von Haynacher in Berlin (in der Ausführung begriffen). Bisheriger Aufwand 1000 Mark.

Für die Provinz Sachsen bisher verwendet 68 500 Mark.

8. PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN.

KIEL, Aula des Gymnasiums. Wandgemälde, darstellend: Luther auf dem Reichstage zu Worms und die Freiwilligen vor

Digitized by Google

König Friedrich Wilhelm III. im Jahre 1813, von Professor A. v. Werner in Berlin. Kosten, einschliesslich der Dekoration 7200 Mark.

EBENDA, Universitätsgebäude. Statuen an der Fassade: Hippokrates, Solon, Plato und Aristoteles, in französischem Kalkstein ausgeführt von Karl Begas und Eberlein in Berlin. Gesamtkosten 56000 Mark.

NÜBEL i. Schleswig. Altarbild der Kirche: der auferstandene Christus, von Lange. 800 Mark.

RENDSBURG. Aula des Gymnasiums, Wandgemälde: Darstellungen aus dem Altertum, von Teschendorff in Berlin — 7500 M.

Für Schleswig-Holstein bisher verwendet 71500 Mark.

9. PROVINZ HANNOVER.

HANNOVER. Bronze-Denkmal des Komponisten Marschner, von Hartzer aus Hannover in Berlin. Zuschuss 2000 Mark.

EBENDA, Königl. Technische Hochschule. Reliefries, darstellend die Nordische Heldensage, in Stuck, von Professor Engelhardt in Hannover. Kosten 7500 Mark.

EBENDA. Bronze-Denkmal für Karmarsch, von Rassau aus Hannover in Dresden. Zuschuss 6300 Mark.

OSNABRÜCK, Aula der Realschule. Wandgemälde, darstellend: 1. Die Hermannschlacht, 2. die Taufe Wittekinds, 3. die Verkündigung des Westfälischen Friedens zu Osnabrück, von Leonhard Gey aus Hannover in Dresden. Gesamtaufwand 10000 Mark.

AURICH, Sitzungssaal des Konsistoriums: Bildnis Sr. Majestät des Kaisers und Königs, von Oscar Begas in Berlin. Kosten 1700 Mk.

GÖTTINGEN, Universitätsbibliothek. Marmorbüste des Geh. Hofrats Dr. W. Weber, von Volkmann in Rom. Kosten 2100 Mark.

EBENDA, Anatomiegebäude: Marmorbüste Albrechts von Haller, von Hartzer aus Hannover. Zuschuss 500 Mark.

GOSLAR, Reichssaal im Kaiserhause. Cyklus von Wandgemälden zur deutschen Geschichte, vornehmlich des XI. und XII. Jahrhunderts. Bis jetzt ausgeführt: Märchendarstellungen in den Schildbögen der Fensterwand, das Hauptbild im grossen Mittelfelde der Westwand (Wiederaufrichtung des deutschen Kaiserreichs), sodann Kaiser Heinrichs III. Heimzug über die Alpen, Friedrich Barbarossa in der Schlacht bei Ikonium, und verschiedene kleinere Bilder zur Geschichte der Stadt Goslar. Kosten bis jetzt 170000 Mark.[1]

Für die Provinz Hannover bisher verwendet 200100 Mark.

10. PROVINZ WESTFALEN.

MINDEN. Aula des Gymnasiums, Wandgemälde auf Leinwand, ausgeführt von Prof. Thumann in Berlin, darstellend die Heimkehr Hermans aus der Römerschlacht und die Taufe Wittekinds, ausserdem verschiedene dekorative Bildstreifen. — Kosten bis jetzt 40000 Mark.

MÜNSTER. Akademie, in Vorbereitung: Wandschmuck der Aula.

Für die Provinz Westfalen bisher verwendet 40000 Mark.

11. PROVINZ HESSEN-NASSAU.

KASSEL. Gemälde-Galerie, Treppenhaus: acht Marmor-Statuen, allegorische Darstellungen der Länder, in welchen die Künste hauptsächlich geblüht haben (Griechenland, das antike Rom, das neuere Italien, Deutschland, Spanien, Frankreich, Niederlande, England) von Echtermeyer aus Kassel. Zuschuss 43000 Mark.

EBENDASELBST: Medaillon-Porträt Seiner Majestät des Kaisers Wilhelm, in Marmor

[1] Nachdem die bauliche Restauration des ehrwürdigen Kaiserhauses zu Goslar abgeschlossen war, wurde im Jahre 1875 eine öffentliche Konkurrenz für alle in Preussen thätigen Künstler ausgeschrieben, um Vorlagen für eine künstlerische Ausschmückung des Reichssaales zu erlangen, welche besonders auf die Jahrhunderte Rücksicht nehmen sollte, in welchen die deutschen Kaiser vorzugsweise in Goslar Hof gehalten haben. Als Jury über die Arbeiten, deren elf eingeliefert wurden, fungierte die Landeskommission für den Kunstfonds. Dieselbe empfahl für den ersten Preis, welcher die Verhandlungen bezüglich des Auftrages zur Folge hatte, den Professor Wislicenus in Düsseldorf, den zweiten Preis erhielten Professor Bleibtreu und Geselschap in Berlin, einen dritten Knackfuss (damals in Düsseldorf). — Der Cyklus von Wislicenus veranschaulicht: 1. (Für die Südwand bestimmt) die Gründung des deutschen Reiches durch Karl den Grossen, 2. (an der Westwand) Hauptmomente aus der Geschichte der Kaiser Heinrich III. und IV., sowie anderseits der Hohenstaufen Friedrich I. und II., 3. (an der Ostwand) Den Eintritt der Reformation. Der durch einen Transeptbogen überhöhte mittlere Teil des Saales trägt die Darstellung der Wiederaufrichtung des deutschen Kaiserreichs durch Kaiser Wilhelm. Die Hauptdarstellungen sind untereinander durch zahlreiche Episoden verbunden, welche die geschichtliche Erzählung vervollständigen. Als Prolog ist das Märchen vom Dornröschen, sinnbildlich für die Schicksale der deutschen Kaiserkrone, in einer Reihe von Darstellungen behandelt.

Digitized by Google

ausgeführt von Karl Begas in Berlin. Kosten 9500 Mark.

EBENDA, Loggien im Galerie-Gebäude: Wandgemälde zur Geschichte der Künste, 13 Darstellungen von Merkel in Kassel. Zuschuss 6500 Mark.

EBENDA, Regierungs- und Gerichtsgebäude. 1. Zwei liegende Sphinxfiguren für die Treppenwangen des Haupteinganges zum Gerichts-Gebäude, in französischem Kalkstein ausgeführt von Karl Begas in Berlin. Kosten 36000 Mark. — 2. Wandgemälde im Treppenhaus daselbst, darstellend die vier weltlichen Kardinaltugenden: Weisheit, Gerechtigkeit, Tapferkeit und Mäfsigung in Gruppenbildern, ausgeführt von Prof. Scheurenberg, ehemals in Kassel, jetzt in Berlin. (Noch nicht ganz vollendet.) Bisherige Kosten 20500 Mark. (Für die Hauptfelder der Wand sind bestimmt: Darstellungen zur Geschichte des römischen und deutschen Rechtes und zwar die Ueberreichung der Pandekten an Kaiser Justinian, auszuführen von Prof. Knackfuss und das Maifeld des deutschen Kaisers, auszuführen von Prof. Koltz.)

EBENDA. Denkmal für Spohr, in Marmor, von Hartzer in Berlin. Zuschuss 1200 Mark.

MARBURG. Rittersaal des Schlosses, Oelgemälde, darstellend Landgraf Philipp den Grossmütigen im Gespräch mit den Reformatoren, von Noack. Kosten 4500 Mark.

Für die Provinz Hessen-Nassau bisher verwendet 121200 Mark.

12. RHEINPROVINZ.

ELBERFELD. Schwurgerichtssaal, Wandgemälde: Das jüngste Gericht, von Prof. Albert Baur in Düsseldorf. Gesamtkosten einschliesslich derjenigen für die vorausgegangene Konkurrenz: 27500 Mark.

MÖRS. Aula des Lehrerseminars, Wandgemälde in Friesform, darstellend Hauptmomente aus der biblischen Geschichte und aus der Religionsgeschichte Deutschlands, von Commans, Kehren und Janssen in Düsseldorf. Kosten 30000 Mark.

TRIER. Basilika, fünf Marmorstatuen in der Apsis: Christus und die vier Evangelisten (Lukas und Johannes noch in der Ausführung begriffen) von Prof. Kaupert in Frankfurt a. M. (Die Statuen des Petrus und Paulus am Triumphbogen der Basilika sind dem Professor Wittig in Düsseldorf in Auftrag gegeben.) Bisherige Kosten 75000 Mark.

COBLENZ. Castorbrunnen, Kosten einer zur plastischen Ausschmückung desselben ausgeschriebenen Konkurrenz, welche erfolglos geblieben ist, 2100 Mark.

SAARBRÜCKEN. Saal des Rathauses, Cyclus von Wandgemälden, darstellend: 1. Ankunft König Wilhelms in Saarbrücken, 2. Sturm auf die Spicherer Höhen, ausserdem Bildnisse Sr. Kaiserl. und Königl. Hoheit des Kronprinzen, Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Friedrich Karl, des Generalfeldmarschalls Grafen Moltke, des Reichskanzlers Fürsten von Bismarck, ausgeführt von Prof. A. v. Werner in Berlin, nebst dekorativer Ausstattung nach dessen Angaben. Gesamtkosten 66000 Mark.

DÜSSELDORF. Denkmal für Peter von Cornelius, ausgeführt von Prof. Dondorf in Stuttgart. Zuschuss zu den vom Kunstverein für Rheinland und Westfalen sowie durch Privatsammlungen beschafften Mitteln: 24000 Mark.

EBENDA. Lambertuskirche. Marmorstatue des heil. Sebastian, von Tüshaus in Düsseldorf (in der Vollendung begriffen). Kosten bis jetzt 6000 Mark.

EBENDA. Kunsthalle. Mosaikbild für die Lünette der Stirnseite, darstellend Verherrlichung der Wahrheit durch die Kunst, von Fritz Roeber in Düsseldorf (in der Ausführung begriffen). Bisherige Kosten mit Einschluss derjenigen für die Konkurrenz zur Ausschmückung des Treppenhauses in der Kunsthalle 15000 Mark.

EBENDA. Kunst-Akademie. Wand- und Deckengemälde für die Aula, darstellend das Menschenleben in seinen verschiedenen Phasen als Gegenstand der künstlerischen Phantasie, von Professor P. Janssen in Düsseldorf (in Ausführung begriffen). Bisherige Kosten 20000 Mark. — Studien. Beihülfe zur Herstellung von Wandmalereien religiösen Inhalts durch Schüler der Akademie unter Leitung des Professors v. Gebhardt in Düsseldorf — 5000 Mark.

Für die Rheinprovinz bisher verwendet 270600 Mark.

13. BERLIN.

KÖNIGL. WILHELMSGYMNASIUM. Zur Herstellung von Reliefs am Hauptgebäude, von Melchior zur Strassen — 300 Mark.

EBENDA. Nebenraum der Aula: Statue des Sophokles, Kopie von Otto in Rom, ferner Wandgemälde, darstellend Szenen aus den Sophokleischen Tragödien Antigone und Oedipus in Kolonos, letztere ausgeführt von

Digitized by Google

A. Hertel in Berlin, einschliesslich der Kosten für Dekorierung des Zimmers zusammen 20200 Mark.

JOHANNISSTIFT ZU MOABIT. Oelbild darstellend den Apostel Johannes, von Rabe in Berlin. Kosten 400 Mark.

TIERGARTEN. Löwenfamilie, Bronzegruppe von W. Wolff in Berlin, 36000 Mark.

DOM. Kruzifix in Marmor, von Pohlmann in Berlin. Zuschuss 1500 Mark.

SÄULENHALLE VOR DEM ALTEN MUSEUM. Marmorstandbilder von Cornelius, ausgeführt von Professor Calandrelli und von Otfried Müller, ausgeführt von Tondeur. Einschliesslich Nebenkosten 40000 Mark. (In Bearbeitung die Statuen von Schlüter, Carstens, Knobelsdorff und Chodowiecki.)

SÄULENHALLE AM NEUEN MUSEUM. Marmorbüste von Hirt, von Professor Siemering in Berlin — 2700 Mark.

OBERES VESTIBÜL DER NATIONAL-GALERIE. Neun Wandgemälde, darstellend das Naturleben in den Jahreszeiten, von Prof. Paul Meyerheim in Berlin. Einschliesslich der Dekoration des Raumes. Kosten 25000 Mark.

UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK. Treppenhaus. Vier Friesgemälde, darstellend Altertum, Mittelalter, Reformationszeitalter, Neue Zeit, in Gruppenbildern, welche die geistigen Führer der Epochen vergegenwärtigen, von Professor O. Knille in Berlin. Kosten bis jetzt 17000 Mk.

EBENDA. Lesesaal. Acht Medaillon-Porträts hervorragender Universitätslehrer in Lünetten mit monumentaler Ausstattung, von Ludwig Burger in Berlin — 13000 Mark.

GEOLOGISCHE LANDESANSTALT. Landschaftsbilder im Vestibül, darstellend Vulkanisches und Neptunisches Gebilde, von Louis Spangenberg in Berlin. — Kosten 9000 Mark.

STERNWARTE. Marmorbüste des Professors Encke, von Wredow in Berlin — 2100 Mark.

LANDWIRTSCHAFTLICHE HOCHSCHULE. Wandgemälde im Treppenhaus, darstellend die vier Jahreszeiten mit Hinblick auf Ackerbau, Viehzucht, Jagd und Fischerei, nebst reicher ornamentaler Ausstattung, von H. Gärtner in Berlin. Kosten 45000 Mark.

ARCHITEKTENHAUS, Festsaal: Wandgemälde in echter Freskotechnik (Geschichte der Baukunst) von Prell in Berlin. Zuschuss 4000 Mk.

MINISTERIUM der geistlichen etc. Angelegenheiten, Festsaal: Wand- und Deckengemälde, darstellend den Wirkungskreis des Ministeriums in allegorischen Kompositionen, von Schobelt in Breslau (in der Vollendung begriffen); bisherige Kosten 35000 Mark.

EBENDA, Treppenhaus. Relief mit Bezug auf die Kunst der Musik, in Stuck, von Hundrieser in Berlin — 5000 Mark.

KÖNIGL. KUNSTSCHULE. Terrakottabüste des Architekten Gropius, des Erbauers und ehemaligen Direktors der Kunstschule, von Professor Siemering in Berlin, gewidmet von Lehrern der Anstalt. Zuschuss zur technischen Herstellung 400 Mark.

Für Berlin bisher verwendet 256600 Mark.

Laut obiger Uebersicht sind für Zwecke monumentaler Kunst bisher überhaupt gezahlt: 1. an Künstlerhonoraren 1505300 Mk. Dieser Summe treten als Verwendungen zu demselben Zweck hinzu: 2. an Nebenkosten (Tagegelder der Kommissionsmitglieder, Reisekosten, Frachten u. s. w.) 124000 Mk., 3. zur Erfüllung eingegangener Verträge — hierbei u. a. die Modellkosten eines von dem Prof. R. Begas entworfenen monumentalen Brunnens, über dessen künftige Aufstellung noch nicht Bestimmung getroffen ist — reserviert: 230000 Mark.

Der Gesamtaufwand für monumentale Plastik und Malerei beläuft sich mithin auf 1859000 Mark. Von diesem Betrage entfallen rund 120000 Mk. auf die Periode von 1863—1871, so dass für den 11⅔ jährigen Zeitraum seit Erhöhung des Fonds für Kunstzwecke 1739300 Mk. verausgabt sind. Die Verteilung stellt sich wie folgt:

Wiederholung:

1. Für die National-Galerie . .	1447000 Mk.
2. Für die Pflege des Kupferstichs u. s. w.	188700 Mk.
3. Für monumentale Zwecke .	1739300 Mk.
sind wie oben	3375000 Mk.

Digitized by Google

Sechster Jahrgang — No. 2. — 1. April 1885

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER K. PREUSS. KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG; DER »KUNSTFREUND« AM 1. UND 15. JEDEN MONATS ZUM PREISE VON 20 MARK MIT ALLEN BEILAGEN. DIE ABONNENTEN DES »JAHRBUCHES« ERHALTEN DEN »KUNSTFREUND« GRATIS, DIE BEILAGEN DESSELBEN ZU ERMÄSSIGTEN PREISEN.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. OKTOBER — 31. DEZEMBER 1884

A. GEMÄLDE-GALERIE

Der Umbau der Gemälde-Galerie ist in dem laufenden Vierteljahre zu Ende geführt worden, nachdem der letzte grössere Teil desselben, der westliche Flügel, schon vor Oktober fertig gestellt war. Als letzte Arbeit der ganzen Umgestaltung kam in diesem Vierteljahr hinzu die Herstellung der nord-östlich gelegenen »Inkunabeln-Räume« zu einem Kabinet, das in unmittelbarem Zusammenhang mit dem grossen Saal der niederländischen Schule steht, und zu zwei Arbeitsräumen für Museums-Beamte; ferner die neue Ausstattung des nach Süd-Ost gelegenen Oberlichtsaals und der nach Norden gelegenen Säle der italienischen Schule, im Einklang mit den übrigen neuhergestellten Räumen. Es konnte mithin nun die definitive Anordnung der Sammlung in allen Räumen durchgeführt werden. Demgemäfs nahm der eben vollendete westliche Flügel die italienische, spanische und französische Schule vom XVI bis zum XVIII Jahrhundert auf und brachte somit eine Anzahl Gemälde wieder zur Aufstellung, welche Jahre lang in den Magazinen hatten verbleiben müssen. Näher teilt sich hier die Anordnung folgendermafsen ein:

1. erster nach Westen gelegener Saal: italienische Schulen des XVI Jahrhunderts;
2. erstes Kabinet: italienische Schulen des XVI Jahrhunderts;
3. zweites Kabinet: italienische Schulen des XV und XVI Jahrhunderts;
4. drittes Kabinet: französische und italienische Schule des XVII und XVIII Jahrhunderts;
5. zweiter nach Westen gelegener Saal: venezianische Schule des XVI Jahrhunderts;
6. Grosser nach Süd-West gelegener Saal: italienische, spanische und französische Schule des XVII und XVIII Jahrhunderts;
7. Korridor: italienische, spanische und französische Schule des XVI und XVII Jahrhunderts.

In dem umgebildeten, nach Nord-Ost gelegenen Kabinet fanden einige auserlesene kleinere Bilder der deutschen und niederländischen Schule vom XIV bis XVI Jahrhundert ihren geeigneten Platz, während der neu ausgestattete nach Süden gelegene Saal des westlichen Flügels eine Anzahl zumeist grösserer Bilder aus der vlämischen und holländischen Schule des XVII Jahrhunderts in neuer Anordnung aufzunehmen hatte. Auch der Korridor des westlichen Flügels erhielt eine neue Aufstellung, wie andererseits die Eröffnung des ganzen westlichen Flügels einige Umstellungen in den Sälen der italienischen Schule des Quattrocento bedingte. Unter den Gemälden, welche Jahre lang der Oeffentlichkeit entzogen und in den Magazinen ver-

Digitized by Google

wahrt, nun wieder zur Aufstellung gelangt sind, befindet sich auch das dem Leonardo da Vinci jetzt zugeteilte Gemälde (s. den Aufsatz von W. Bode im fünften Band des Jahrbuches der K. Preussischen Kunstsammlungen), der auferstandene Christus zwischen den hhl. Leonardo und Lucia, das in den alten Katalogen (vor 1843) als »mailändische Schule unter Leonardo's Einfluss« bezeichnet ist.

Nach der nunmehr durchgeführten neuen Aufstellung teilt sich die Sammlung in zwei systematisch geordnete Hauptgruppen, entsprechend der Gliederung der Galerie von dem in der Mitte gelegenen Eingangsraum aus, in zwei gleich grosse und symmetrische Hauptteile: die nach Osten gelegene Hälfte umfasst die germanischen Schulen, d. h. die altdeutsche, die altniederländische, die vlämische und die holländische; die westliche Hälfte dagegen die romanischen Schulen, d. h. die italienische, spanische und französische; beide Gruppen in chronologischer Abfolge vom Eingangsraum aus. — Die Eröffnung der ganzen fertig gestellten Galerie konnte am 9. Dezember stattfinden, nachdem die beiden neu geordneten, nach Süden gelegenen Säle schon früher dem Publikum waren erschlossen worden.

Gleichzeitig fand die Aufstellung der folgenden neu erworbenen Gemälde statt:

1. ALBRECHT DÜRER, das Bildnis des Hieronymus Holzschuer. Lebensgrosses Brustbild. Oben links bezeichnet: Hieronymus Holtzschuer anno dñi 1526 etatis sue 57; auf dem Grunde rechts das Monogramm. Der von Rotermundt im Jahre 1816 aufgemalte schwere violett-bräunliche Hintergrund (auf der Rückseite der Holztafel unten die Inschrift: J. L. Rotermundt Bambergensis restauravit 1816) ist abgenommen und so der ursprüngliche helle Grund wieder hergestellt (vgl. die Notiz im »Kunstfreund«). Trefflich erhalten und wohl das schönste Bildnis des Meisters aus seiner späteren Zeit. Auf Lindenholz; in seinem ursprünglichen Rahmen, auf dessen Deckel die vereinigten Wappen der Familien Holzschuer und Münzer in einem Kranze und mit der Jahreszahl MDXXVI.

2. FRA GIOVANNI DA FIESOLE, das Jüngste Gericht, auf dreiteiliger Tafel. In der Mitte oben: Christus als Weltrichter in der von Cherubim und Seraphim gebildeten Mandorla; zu beiden Seiten derselben, in symmetrischer Anordnung Maria, Johannes d. T., Apostel, Evangelisten, Propheten, Heilige und Engel; unten die Scheidung der Auferstandenen in Selige und Verdammte. — Linker Flügel unten: Auf blumiger Wiese werden Selige (zumeist Dominikaner) von Engeln im Reigen aufwärts geleitet. Ganz oben die Pforte des Paradieses, goldene Strahlen entsendend; in feierlichem Zuge ihr entgegen wandelnd Paare von Engeln und Dominikanern; zur Seite einige Ordensbrüder und Engel, welche noch zur Umgebung des Heilands gehören. Unter diesen der heilige Antonius, abwärts auf einige Gestalten deutend, welche am Ausgang der Wiese verweilend beisammen stehen: ein Kardinal im Dominikaner-Gewand in Begleitung eines Papstes und eines Engels. — Rechter Flügel oben: Engel und Heilige, namentlich Mitglieder von geistlichen Orden, zu der himmlischen Heerschaar gehörig, welche Christus umgiebt. Unten die Hölle, in deren verschiedenen Abteilungen die Verdammten von Teufeln gepeinigt werden: in ihrer Mitte die kolossale Gestalt des dreiköpfigen Höllenfürsten Lucifer (mit der Umschrift Superbia), in jedem seiner drei Rachen einen Verdammten zermalmend (diese ganze Darstellung zum Teil noch im Anschluss an Dante's Göttliche Komödie). Das Bild, von sehr guter Erhaltung, gehört gleich dem Jüngsten Gericht desselben Meisters in der Akademie zu Florenz, zu Fiesole's Hauptwerken und bildet, da es an einem grösseren Gemälde des hervorragenden Meisters noch fehlte, eine wesentliche Ergänzung zu der in der Berliner Sammlung besonders gut vertretenen Malerei des Quattrocento. — Kam aus der Galerie des Kardinals Fesch in Rom an den Fürsten Musignano, Sohn des Lucien Bonaparte; von diesem verkauft an Lord Ward, den späteren Earl of Dudley.

3. PALMA VECCHIO, Bildnis einer jungen Frau, lebensgrosse Halbfigur; den Oberteil des purpurroten Gewandes, das ihre Hüften umgiebt, mit beiden Händen vor der Brust haltend. Das Bild gehört zu jenen ins Ideale erhobenen Gestaltungen jugendlich reifer weiblicher Schönheit, in denen Palma sich auszeichnete, und zählt durch seine selten treffliche Erhaltung, welche die emailartige

Digitized by Google

Leuchtkraft und Fülle der Färbung zu voller Wirkung bringt, zu den besten Werken dieser Gattung. Auf Pappelholz. Erworben in Florenz.

JULIUS MEYER

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ABTEILUNG DER ANTIKEN SKULPTUREN

Die einzigen nennenswerten Erwerbungen waren der Abguss des Nymphenreliefs aus Thasos im Louvre (Fröhner No. 9—11), welcher uns durch Vermittelung des Herrn Sidney Colvin zu Teil wurde, und der Abguss des athenischen Grabreliefs aus dem Ilissos (Sybel No. 37.)

Der Friederichs-Wolters'sche Katalog wurde bis zum 31. Bogen im Druck vollendet; Herr Wolters schloss das Manuskript ab.

Für eine illustrierte Ausgabe des Verzeichnisses der Original-Skulpturen wurden die Zeichnungsarbeiten in Angriff genommen.

Sämtliche hier befindlichen Inschriften aus Pergamon wurden geordnet. Auch die provisorische Ordnung der mit dem letzten Transporte eingetroffenen Stücke aus Pergamon wurde im Magazin beendet.

CONZE

C. ANTIQUARIUM

In dem oben angegebenen Zeitraum wurden erworben:

GESCHNITTENE STEINE. Fünf Steine aus Kreta mit Bildern ältesten Stils (sogen. Inselsteine). Ein grösserer auf seinen sechs Seiten mit sehr altertümlichen Bildern verzierter Stein aus Cypern.

GOLD. Fingerring aus Vettersfelde, wohl zu dem grossen Goldfunde gehörig.

BRONZE. Frosch aus der Peloponnes, mit archaischer Inschrift.

TERRAKOTTA. Statuette einer Frau mit Kithara (Muse) aus dem Piräus.

VASEN. Kanne mit Demeter und Kore im schönsten Stile; aus Italien.

Der Vasenkatalog ist bis auf die Register fertig gedruckt; auch sind die neuen Nummern in der Sammlung bereits angebracht.

I. V.:
FURTWÄNGLER

D. MÜNZKABINET

Das Münzkabinet erwarb im verflossenen Vierteljahr 142 Münzen, 39 griechische, 4 römische, 46 orientalische, 53 mittelalterliche und neuere; 30 Gold-, 43 Silber- und 79 Kupfer- (Blei- etc.) Münzen. Unter den griechischen Münzen befanden sich gute und seltene kleinasiatische, grösstenteils unter den Kaisern geprägte, z. B. Parium, Cornelia Supera, Cilbiani Antoninus Pius mit dem Flussgott ΚΙΛΒΟϹ, Tmolus, ein äusserst seltenes, leider nicht vollkommenes Stück des M. Aurelius u. s. w., ferner eine noch unedierte Varietät der interessanten Kupfermünze der in Imbros wohnenden athenischen Kleruchen mit Pallaskopf und Hermes und der Beischrift ΑΘΕΝΑΙΩΝ von weit älterem Stil als die bisher bekannten.

Unter den mittelalterlichen Münzen befanden sich einige Stücke ersten Ranges, noch völlig unbekannt und von hervorragendem historischen Interesse: ein unter den Merowingern geprägter Goldtriens mit dem Namen des Kaisers Anastasius und der Beischrift FRIƧ, d. i. nach Analogie eines ähnlichen bereits bekannten Stückes eines Dynasten Audulfus, die Provinz FRISIA. Ferner eine Silbermünze der beiden Söhne des Pisaner Machthabers Ugolino Gherardesca: Guelfo und Lotto Gherardesca, Grafen von Donoratico, »Herren des dritten Teiles des Königreichs von Cagliari, von Iglesias, bei den Silberbergwerken von Segario«, wie sie sich im Aufstand gegen die Pisanische Oberherrschaft in Sardinien von 1289—1295 nannten. Sehr selten ist auch das in der Grösse eines halben Thalers ausgeprägte Sechsgroschenstück Sigismunds I von Polen (1529).

Unter den erworbenen Medaillen der Renaissance zeichnet sich ein sehr schönes Original der kleineren, sicher in Burgund verfertigten Gussmedaille des Bastards Anton von Burgund († 1504) und ein alter guter

Digitized by Google

Bleiguss einer ovalen Medaille auf den Feldherrn Karls V, Sebastian Schärtlin, aus.

Geschenke erhielt die Sammlung vom Herrn General-Direktor Dr. Schöne, vom K. österreichischen Regimentsarzt Herrn Dr. Ritter in St. Pölten, von den Herren Major Gabriel, Regierungsrat Brakenhausen, Bankier Hahlo, Schendel (reiche Sammlung japanischer Gold- und Silbermünzen), Wiedemann in Smyrna und Assessor Friedensburg.

A. VON SALLET

E. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

I. ETHNOLOGISCHE SAMMLUNG

Bezüglich AFRIKA'S hat die Thätigkeit des Reisenden Robert Flegel aus dem viel versprechendste Aussicht eröffnenden Flussgebiet des Benue, die ethnologische Abteilung aufs Neue durch wertvolle Sammlungen bereichert; auch von der dortigen Küste konnten einige Erwerbungen gemacht werden.

Für AMERIKA ist aus Guatemala durch Ihre KK. Hoheit die Frau Kronprinzessin das sorgfältig gearbeitete Abbild eines Dorfes huldvollst überwiesen, welches der Minister-Resident, Herr Werner von Bergen, dort anfertigen liess. Aus Maracaibo verdankt die Abteilung eine Sammlung von Geräten der dortigen Indianerstämme dem gütigen Interesse des deutschen Konsuls, Herrn Bornhorst.

Für ASIEN hat aus altbewährter Gönnerschaft der Gesandte, Herr v. Brandt, aufs Neue eine wichtige Sammlung chinesischer Kultusgegenstände den früheren zugefügt, und aus Korea steht ein interessantes Geschenk zu verzeichnen durch Frau C. Arnou, sowie aus Siam durch Herrn Konsul Kurzhals und aus Ceylon durch Herrn Konsul Freudenberg. Angekauft wurden die ethnologischen Gegenstände des Reisenden Grabowsky aus Borneo, und von dem im Auftrage des ethnologischen Komités in Sibirien thätigen Reisenden Jacobsen liefen vorläufige Sendungen ein.

Ebenso solche aus Mikronesien des Reisenden Kubary, mit dem die Anknüpfung von Beziehungen ebenfalls der Thätigkeit des ethnologischen Komités zu danken ist.

In Europa ist den Herren Telge, v. Schirp und Weisstein für Geschenke zu danken.

II. NORDISCHE SAMMLUNG

Als Zuwachs der Sammlung sind für dieses Vierteljahr eine Reihe von Geschenken zu verzeichnen, unter denen besonders erwähnenswert ist eine sehr reiche und interessante Zuwendung des Herrn Grafen Saurma-Jeltsch in Stuttgart, bestehend in einer Kollektion von Urnen und Gefässen nebst Beigaben, darunter ein Beil aus nephrithaltigem Gestein, sowie die Hälfte eines grösseren Silberfundes des X Jahrhunderts, von Gnichwitz, Kreis Breslau.

Ausserdem gingen folgende Gegenstände als Geschenke ein:

AUS DER PROVINZ BRANDENBURG:

Von Herrn Juwelier Gust. Schoder in Sommerfeld zwei Gefässe von Muckrow.

Von Frau Sanitätsrat Gallus in Sommerfeld: zwei Urnen von Mallwitz.

Von Herrn Rentier Th. Wilke in Guben: grösseres Fragment einer eisernen La Tène-Fibel von Guben.

Von Herrn Goulbier jr. in Berlin: Feuersteinmesser, Nuclei und Abfallsplitter vom grossen Werder bei Schmöckwitz, Kreis Teltow.

Von Herrn Translator Finn: grosse Kollektion von Feuersteingeräten und Abfallsplittern aus demselben Fundort.

AUS DER PROVINZ POSEN:

Von Herrn Gymnasiallehrer Bebernitz in Prenzlau: zwei Steinbeile und zwei Kornquetscher von Lojewo, Kreis Inowrazlaw.

Von Herrn Forstassessor Jul. Krause in Zirke: Gefässreste und Feuersteinmesser aus der Gegend von Zirke.

AUS SCHWEDEN:

Von Herrn Dr. Gomer Brunius in Landskrona, dem das Kgl. Museum bereits eine bedeutende Sammlung verdankt, eine grössere Kollektion schwedischer Stein- und Bronzegeräte.

BASTIAN

Digitized by Google

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Im verflossenen Vierteljahre ist für die ägyptische Abteilung eine Auswahl von Altertümern angekauft, welche das ägyptische Museum in Bulaq aus seinen Dubletten veräussert hat.

Unsere Auswahl umfasst namentlich Särge mit den inliegenden Mumien aus dem überreichen Funde in der Nekropole von Achmîm, dem alten Chemmis oder Panopolis. Unter den zehn Särgen befinden sich zwei, welche Priestern des in dieser Stadt hochverehrten ägyptischen Pan zugehören; die übrigen sind die weiblicher Mumien, die noch in unberührten Leinwandhüllen liegen. Der allgemeine Stil der Särge, die Malereien und die kurzen Inschriften, welche alle tragen, zeigen deutlich die späte, teilweise sogar nachchristliche Epoche dieses Fundes an.

Dasselbe gilt von drei Tiermumienkästen in Naosform, welche bei dieser Gelegenheit erworben wurden.

Aus dem Museum in Bulaq erhielten wir auch 40 Stück von den dunkelblauen, der XXI Dynastie eigentümlichen Todtenstatuetten, welche 1881 in dem Verstecke der Königssärge in Deir-elbahri so zahlreich aufgefunden sind. Ihre Inschriften lauten auf die Namen verschiedener Personen jener letzten Epoche des thebaischen Königtums.

Durch die Inschriften wird uns auch eine Sammlung von 61 anderen Todtenstatuetten späterer Zeit lehrreich, welche gleichfalls aus den Dubletten des Museums in Bulaq ausgewählt sind.

I. V.:
STERN

II. KÖNIGLICHE NATIONAL-GALERIE

Zugänge während der Zeit vom 1. Oktober bis 31. Dezember 1884:

A. ÖLGEMÄLDE

H. BAISCH, Bei Dortrecht zur Ebbezeit.
M. ADAMO, Sturz Robespierre's im Konvent.
E. DEGER (†), Madonna mit dem Kinde. Aufwand zus. 15 000 Mark.
E. LUGO, 2 Landschaften aus dem Schwarzwald. Aufwand zus. 1 100 Mark (angekauft aus dem v. Rohr'schen Stiftungsfond).

B. BILDHAUERWERKE

A. HILDEBRAND, Jugendlicher Mann, Marmor. Aufwand 33000 Mark (angekauft aus dem Kiss'schen Stiftungsfond).

C. HANDZEICHNUNGEN ETC.

O. BEGAS (†), 6 landschaftliche Aquarelle. Aufwand 1 800 Mark.

An Stelle des aus der Direktion der Kgl. National-Galerie ausgeschiedenen Direktors Dr. Dohme wurde am 1. Januar 1885 der bisherige kommissarische Assistent Dr. von Donop als etatsmäfsiger Direktorial-Assistent angestellt.

JORDAN

III. SAMMLUNG DES KUNSTGEWERBE-MUSEUMS

In der Zeit vom 1. Oktober bis 31. Dezember 1884 wurden unter Anderm erworben:

HOLZ — LEDER

TRUHENWAND, Eichenholz geschnitzt. Deutschland XII Jahrh.
TRUHENWAND, Eichenholz geschnitzt. Deutschland XIV Jahrh.
TREPPENKÄMPFER, Eichenholz geschnitzt, geharnischte Figur. Niederdeutschland 1645.
SUPRAPORTE. Holz geschnitzt, bemalt und vergoldet. Deutschland um 1700.
FLÜGELTHÜR. Holz geschnitzt, durchbrochene Rococoschnörkel, grün bemalt, zum Teil vergoldet. Deutschland um 1750.
BÜFFET. Holz geschnitzt und bemalt. Bäuerliche Arbeit. Friesland XVII Jahrh.
BUCHEINBÄNDE des XVI—XVIII Jahrh.

METALL

ANTIK-RÖMISCHE BRONZEGEFÄSSE, kleine Sammlung der gebräuchlichsten Formen.
JAPANISCHE EMAILVASE, grosses Prachtstück älterer Cloisonné-Arbeit.
ZWEI ALTARLEUCHTER, Messing getrieben. Deutschland 1704.

Digitized by Google

LEUCHTER für einen Marien-Altar. Schmiedeeisen, in Form eines Lilienzweiges. Farbig bemalt. Deutschland XVII Jahrh.

KRONLEUCHTER, Schmiedeeisen mit Blumenranken. Farbig. Deutschland um 1740.

KUNSTTÖPFEREI

ANTIK-GRIECHISCHE THONVASEN, kleine Sammlung.

25 THONFLIESEN, mittelalterliche Arbeit. Deutschland.

PORZELLANTERRINE mit Teller, mit kleinen Blüten u. Landschaften dekoriert. Sammlung v. Parpart. Meissen um 1750.

PORZELLANKANNE und Spülnapf, mit Violett und Gold und mit chinesischen Genrescenen dekoriert. Meissen um 1730.

ZWEI PORZELLANTELLER mit gekerbtem Ornament. Meissen um 1800. (Geschenk von Frau Martin Stettiner.)

DREI TELLER, Fayence. Elsass XVIII Jahrh. (Geschenk von Frl. Cholvin.)

TEXTILARBEITEN

SAMMETSTOFF, braun, geschoren in maurischem Muster. Teil einer Courschleppe. Spanien XVI Jahrh. (Geschenk I. K. u. K. H. der Frau Kronprinzessin.)

KOSTÜMSTÜCKE, Fächer, bekleidete Puppen u. a. Berlin XVIII Jahrh. (Geschenk des Herrn Holberg in Stettin.)

THÜRVORHANG, Seide bemalt und bestickt. Grosse Blumenstücke. Arbeit von Frl. Marie Kirschner in Smichow bei Prag.

VERSCHIEDENES

ALTARBILD in gebranntem Thon. Flaches Relief mit Benutzung von Formen hergestellt. Maria mit dem Kinde thronend auf einer blumigen Wiese. In den Zwickeln reiches Ornament und Blumenwerk. Bez. *F. Iudocus Vredis, Carius.* 0,51 : 0,38. Im alten Holzrahmen.

ALTARBILD in gleicher Technik. Maria thronend auf einer blumigen Wiese, von schwebenden Engeln umgeben. In den Zwickeln Ornament und zwei Medaillons mit den Zeichen der Evangelisten. Unten Fries mit Heiligen. Bez. *F. Iudocus Vredis.*

Beide Tafeln waren ursprünglich bemalt. Werke dieses Meisters, der in Westfalen im Anfang des XVI Jahrh. gearbeitet haben muss, finden sich im Provinzial-Museum zu Münster.

Das Museum veranstaltete in dieser Zeit die

SONDERAUSSTELLUNG XI

vom 12. November 1884 bis 4. Januar 1885,

enthaltend die NEUERWERBUNGEN des letzten Jahres, darunter die chinesische Sammlung von Brandt, die Erwerbungen, welche auf der Auktion Castellani und sonst in Italien gemacht waren, Erwerbungen auf einer Reise in Nordwest-Deutschland.

Zur Ausstellung haben I. I. K. u. K. H. H. der Kronprinz und die Frau Kronprinzessin Stücke ihres Besitzes hergeliehen, darunter:

NACHBILDUNG des MEISTERSINGER-ZEICHENS von Nördlingen. XVI Jahrh.

OFENPLATTE, Gusseisen mit Porträts deutscher Kaiser. Anfang XVI Jahrh.

Zu gleicher Zeit wurden eröffnet, die Zimmer aus SCHLOSS HÖLRICH in Franken und SCHLOSS HALDENSTEIN bei Chur (vgl. Amtl. Berichte Jahrg. V Nr. 1). Beide Zimmer sind beschafft aus der FRIEDRICH-WILHELM-STIFTUNG der Stadt Berlin. Dieselben sind im Saal XIII eingebaut, vollständig wieder hergestellt und mit altem Gerät ausgestattet, so dass sie ein möglichst treues Bild einer deutschen Wohnung des XVI Jahrhunderts geben. Ein Raum der sich zwischen denselben bildete, ist kapellenartig hergerichtet. In dem darüber liegenden Raum sind die Abteilungen Papier, Leder, Stroh — bisher im Saal XIX — untergebracht.

LESSING

Gedruckt in der Reichsdruckerei.

Digitized by Google

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER K. PREUSS. KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG; DER »KUNSTFREUND« AM 1. UND 15. JEDEN MONATS ZUM PREISE VON 20 MARK MIT ALLEN BEILAGEN. DIE ABONNENTEN DES »JAHRBUCHES« ERHALTEN DEN »KUNSTFREUND« GRATIS, DIE BEILAGEN DESSELBEN ZU ERMÄSSIGTEN PREISEN.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. JANUAR — 31. MÄRZ 1885

Nachdem durch den Staatshaushaltsetat für 1885/86 die Mittel bereit gestellt worden sind, welche zur Uebernahme des Kunstgewerbemuseums in Besitz und Verwaltung des Staats erforderlich waren, haben Se. Majestät der Kaiser und König mittels Allerhöchsten Erlasses vom 31. März d. J. zu genehmigen geruht, dass das Institut der Generalverwaltung der Königlichen Museen in Berlin unterstellt werde. Gleichzeitig haben Se. Majestät die Gnade gehabt, an den bisherigen Vorstand des Kunstgewerbemuseums das nachstehende Allerhöchste Handschreiben zu richten:

»Bei dem Uebergang des Kunstgewerbemuseums in Berlin in die unmittelbare Verwaltung Meiner Behörden nehme Ich gern Veranlassung, dem Vorstand Meinen Dank und Meine volle Anerkennung für die Sachkenntnis und die Hingebung auszusprechen, mit welcher derselbe die Anstalt unter schwierigen Verhältnissen begründet und dieselbe zu einer höchst segensreichen Wirksamkeit für das deutsche Kunstgewerbe ausgebildet hat. Ich gebe Mich der Hoffnung hin, dass das Kunstgewerbemuseum auch ferner eine gleich nutzbringende Thätigkeit entfalten und ein dauerndes Denkmal der schönen Bestrebungen des Vorstandes bleiben werde.

Berlin, den 31. März 1885.

(gez.) WILHELM.

(ggez.) V. GOSSLER.

An den
Vorstand des Kunstgewerbemuseums
in Berlin.«

Mittels Allerhöchster Bestallung vom 31. März d. J. sind die bisherigen leitenden Beamten des Museums, Baumeister Grunow zum ersten Direktor, Professor Dr. Lessing zum Direktor der Sammlungen, Prof. Ewald zum Direktor der Unterrichtsanstalt ernannt worden. Ebenso sind von Sr. Excellenz dem Herrn Minister der geistlichen etc. Angelegenheiten zu Direktorial-Assistenten ernannt, bezw. mit Wahrnehmung der Geschäfte einer vakanten Stelle beauftragt: die bisherigen Assistenten Fendler, Leinhaas, Pabst. Zum Bibliothekar ist Dr. Lichtwarck ernannt.

Durch Allerhöchste Bestallung vom 26. Januar ist an Stelle des verewigten Geheimrats Lepsius der Prof. Dr. A. Erman zum Direktor der Aegyptischen Abteilung ernannt worden.

Als Direktorial-Assistent bei der Ethnologischen Abteilung ist Dr. Grube, bei der Gemälde-Galerie und Sammlung der Skulpturen der christlichen Epoche Dr. v. Tschudi, beim Kupferstichkabinet Dr. J. Springer vom 1. Januar d. J. ab angestellt worden.

Digitized by Google

A. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Die Haupterwerbungen der Abteilung waren der Sarkophag Caffarelli (Matz-Duhn n. 2401), welcher vom hohen Auswärtigen Amte den Königl. Museen überwiesen wurde, und Gipsabgüsse von Skulpturen des Grabmals der Julier zu St. Remy (*Glanum*) (vgl. Jahrb. d. Vereins von Altertumsfr. im Rheinl. XLIII, 1867, S. 133), namentlich des Reliefs von der Westseite. Dass wir hiermit endlich eine bessere Vorstellung von diesem kunstgeschichtlich und für die Kenntnis der Reliefbehandlung in hellenistisch-römischer Zeit hochwichtigen Werke gewinnen, verdanken wir vor Allem dem Entgegenkommen des Herrn Bertrand, Direktors des Museums in St. Germain. Derselbe gestattete, über den in diesem Museum befindlichen Abguss die Form herzustellen, aus welcher Ausgüsse auch in die Universitäts-Sammlungen zu Bonn, München und Strassburg gelangten.

Geschenke verdanken wir den Herren Lewis, R. Farnell und Th. Mommsen.

In der WERKSTATT war man namentlich mit den Vorbereitungen zur Neuaufstellung der Saburoffschen Bronzefigur (Furtwängler, Samml. Sab. Taff. VIII—XI) beschäftigt.

In der Rekonstruktion der Altarreliefs wurde ein wichtiger Fortschritt weiter verfolgt. Nachdem die Breite der Relieffront links von der Treppe durch eine glückliche Zusammenfügung durch die Herren Possenti und Freres festgestellt werden konnte, sind am kleinen Holzmodell die sich daraus weiter ergebenden Folgerungen zur Darstellung gebracht, sowohl durch erhebliche Verbreiterung der Treppe, als auch durch Umstellung vieler Reliefteile. Ob die Treppe, welche nunmehr keinenfalls im Osten oder im Süden lag, wie jetzt am wahrscheinlichsten ist, im Westen oder auf der sonst allein etwa in Betracht kommenden Nordseite sich befand, darüber werden Messungen, welche Herr Bohn gegenwärtig in Pergamon vornimmt, hoffentlich weitere Aufklärung geben.

CONZE

II. ABTEILUNG DER MITTELALTERLICHEN UND RENAISSANCE-SKULPTUREN

Die Sammlung der ORIGINALE erfuhr durch Schenkung des Herrn Adolf von Beckerath einen Zuwachs von drei Madonnenreliefs in stucco duro, florentinische Arbeiten aus der zweiten Hälfte des XV Jahrhunderts, deren eine, als gute, in einigen Nebendingen abweichende alte Nachbildung des Marmorreliefs von Antonio Rossellino in der Ambrasersammlung, besonderes Interesse bietet. Ferner kam als sehr dankenswertes Geschenk eines Ungenannten eine Holzstatue der Maria mit dem Kinde hinzu, das tüchtige Werk eines fränkischen Bildschnitzers vom Ende des XV Jahrhunderts.

I. V.
VON TSCHUDI

B. ANTIQUARIUM

In dem verflossenen Quartal wurden erworben:

1. VASEN. Zwei Schalen des streng rotfigurigen Stiles, beide aus Italien. Die eine mit der Lieblingsinschrift des Memnon, stellt Chiron, den kleinen Achilleus und die enteilende Thetis dar, alle drei durch Inschriften ausgezeichnet. Die andere zeigt die Scene eines aufgehobenen Zweikampfes, wahrscheinlich des Aias und Hektor, die von einem Herold getrennt werden.
2. GEMMEN. Ein Carneol-Scarabäus aus Etrurien mit dem in vorzüglichem archaischem Stile ausgeführten Bilde eines in die Knie gesunkenen bärtigen Mannes, der sich einen Pfeil aus der Hüfte zieht, etwa Tityos?

I. V.
FURTWÄNGLER

Digitized by Google

C. MÜNZKABINET

Das Münzkabinet erwarb im letzten Vierteljahr 115 Stücke, 49 antike, 27 mittelalterliche und neuere Münzen, 39 Orientalen. Unter den GRIECHEN befinden sich einige Seltenheiten: Olba in Cilicien, Cyum in Carien, eine unserer Sammlung noch gänzlich fehlende Stadt, Sillyum, Hierapolis geprägt unter Annia Faustina u. a. Unter den RÖMISCHEN MÜNZEN ist bemerkenswert ein Fund von 34 Stücken Aes rude, d. i. rohes, zum Teil aus zerhauenen Barrenstücken bestehendes Kupfergeld, das älteste Verkehrsmittel der italischen Völker. Unser neu erworbenes Aes rude stammt aus den grossen Gräberfunden von Orvieto und füllt eine empfindliche Lücke der Königl. Sammlung, welche bisher nur einige kleine Stücke Aes rude aus dem Funde von Vicarello besass. Ebenfalls wertvolle Erwerbungen sind ein BYZANTINISCHES GLASGEWICHT mit Namen und Titel des Besitzers: Δεσετρίου ἐπάρχου und eine schöne Silbermünze von Theodor III Dukas. Unter den MITTELALTERMÜNZEN befinden sich mehrere Seltenheiten ersten Ranges: ein Turnosgroschen von Arnold von Stein, eine ähnliche Turnose von Walram von Borne (geprägt in Sittard) eines der so interessanten Beispiele deutscher Münzumschrift aus dem XIV Jahrhundert: »He (Herr) Walraven van Borne«; Silbermünze des Königs Twardko von Bosnien; Groschen von Eleonora von Geldern als Vormünderin ihres Sohnes Reinald, und ein Bracteat von Vacha, sämtlich Prägestätten oder Münzherren, welche der Sammlung noch fehlten.

Unter den NEUEREN MÜNZEN verdient der Goldgulden von Schwarzburg vom Jahre 1606 Erwähnung.

GESCHENKE erhielt die Sammlung vom hohen Ministerium der geistlichen etc. Angelegenheiten, von Herrn Regierungsrat Brakenhausen, Professor Dr. Sachau, Geh. Regierungsrat Professor Dr. Grimm und Bankier Hahlo.

A. VON SALLET

D. KUPFERSTICHKABINET

In Folge einer Allerhöchsten ausserordentlichen Bewilligung wurde dem Kupferstichkabinet die Erwerbung von 54 Stichen von Martin Schongauer ermöglicht. Diese, aus der vom Besitzer aufgelösten Kupferstichsammlung Felix in Leipzig stammenden Blätter sind durchweg ausgezeichnete Exemplare von bester Erhaltung.

Das bisher in vielen Beziehungen mangelhafte Schongauer-Werk des Kupferstichkabinets ist durch die neue Bereicherung auf eine solche Stufe gebracht, dass in demselben nunmehr alle Hauptblätter und fast alle wichtigeren kleinen Kompositionen des Meisters in tadellosen und zum überwiegenden Teil sogar ausgezeichneten Exemplaren vertreten sind.

Der neue Ankauf umfasst folgende Stiche Schongauers: Geburt Christi, B. 4; Anbetung der Könige, B. 6; Flucht nach Aegypten, B. 7; Christus vor dem Hohenpriester, B. 11; Dornenkrönung, B. 13; Die grosse Kreuztragung, B. 21; Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, B. 23; Christus am Kreuz, B. 25; Die Madonna mit dem Papagei, B. 29; Die Madonna von zwei Engeln gekrönt, B. 31; Der Tod der Maria, B. 33; Der hl. Petrus, B. 34; Der hl. Andreas, B. 35; Der hl. Jacobus d. Ä., B. 36; Der Evangelist Johannes, B. 37; Der hl. Philippus, B. 38; Der hl. Bartholomäus, B. 39; Der hl. Jacobus d. J., B. 40; Der hl. Matthäus, B. 41; Der hl. Judas Thaddäus, B. 42; Der hl. Simon, B. 43; Der hl. Thomas, B. 44; Der hl. Paulus, B. 45; Der hl. Antonius, B. 46; Die Versuchung des hl. Antonius, B. 47; Der hl. Georg, B. 52; Johannes der Täufer, B. 54; Johannes der Evangelist, B. 55; Ein hl. Bischof, B. 61; Die hl. Agnes, B. 62; Das Christkind, B. 67; Der Erlöser, B. 68; Der Schmerzensmann, B. 69; Der Schöpfer auf dem Thron, B. 70; Maria auf dem Thron, B. 71; Krönung Mariä, B. 72; Eine kluge Jungfrau, B. 77; Eine kluge Jungfrau, B. 80; Eine thörichte Jungfrau, B. 87; Der Müller mit dem Esel, B. 89; Zwei Männer im Gespräch, B. 90; Der Elephant, B. 92; Eine Schweinefamilie, B. 95; Ein Wappenschild mit einer jungen Frau als Schildhalterin, B. 97; Ein anderes Wappenschild, ebenso, B. 99; Ein anderes Wappen-

Digitized by Google

schild, B. 100; Ein knieender Mann mit zwei Wappenschildern, B. 101; Ein wilder Mann mit einem Wappenschild, B. 103; Ein wilder Mann mit einem Wappenschild, B. 105; Das Ornament mit der Eule, B. 108; Ein Ornament, B. 109; Ein Ornament, B. 110; Ein Ornament, B. 113; — Schule des Martin Schongauer: Jacobus d. Ä. Unbeschrieben.

Ferner wurden erworben:

KUPFERSTICHE: Meister W, Christus als Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes, B. 17. — Bocholt, Franz von, Der hl. Michael, B. 30. — Jenichen, Balthasar, Die Belagerung von Schloss Grimmenstein, Andresen 288. — Zündt, Mathies, Die Belagerung von Gotha, Andersen 36 I. — Müller, C., nach F. Jagemann, Bildnis der Maria Paulowna, Erbprinzessin von Sachsen-Weimar, Farbendruck. — Montagna, Benedetto, Satyrfamilie, B. 17. — Waterloo, Antoine, Der todte Adonis, B. 130; überwiesen von Sr. Excellenz dem Herrn Minister für geistliche etc. Angelegenheiten.

HOLZSCHNITTE: Deutsche Schule, XVI Jahrh. Ansicht der Stadt Wittenberg. — Italienische Schule, XVI Jahrh. Bildnis des Alessandro Tartagno. — Französische Schule, XVI Jahrh. Tobias und Sarah. Unbeschrieben.

REPRODUKTIONSWERKE: Spielkarten, Neudrucke von Holzstöcken und einer Kupferplatte des Bayrischen Nationalmuseums, mit Text von K. A. Bierdimpfl. Geschenk des Bayrischen Nationalmuseums in München. — A Description of the works of art forming the collection of Alfred de Rothschild, 2 Vols. London 1884. 4°. Geschenk des Herrn Baron Alfred von Rothschild in London. — Monuments de la Xylographie, reproduits en facsimilé par Adam Pilinski. (Mit Einleitungen von G. Pawlowski.) Paris 1882—1883. 4°. 1. Heft. Apokalypse, nach dem Original im Besitz von Firmin Didot in Paris. 3. Heft. Ars memorandi, nach dem Original der Bibliothèque nationale. 4. Heft. Ars moriendi, desgl. 5. Heft. Oraison dominicale, desgl. 6. Heft. Cantica canticorum, desgl. 7. Heft. Danse macabre, desgl. — Humphreys, H. N., Illuminated Illustrations of Froissard selected from the M. S. in the British Museum. London 1844. 8°. Mit Chromolith.

LIPPMANN

E. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

I. ETHNOLOGISCHE SAMMLUNG

Auf Vermittelung der Kaiserlichen Gesandtschaft in Tokio hat sich die japanische Regierung veranlasst gesehen, aus der Lieukieu-Insel eine umfassende Sammlung zusammenstellen und gegen Kostenerstattung überschicken zu lassen. Herrn Professor von Kauffmann ist das Geschenk eines Baumrindenbuches (in Battah-Schrift) zu verdanken und Herrn E. C. H. Meyer Einsendung interessanter Gegenstände aus Korea.

Für AFRIKA ist eine wertvolle Vermehrung gewonnen aus Stationen der Internationalen Gesellschaft am Kongo, in Sammlungen von verschiedenen derjenigen Stämme, die mit den neuen Entdeckungen erst in unseren Kenntnisbereich eingetreten sind. Ausserdem sind Herrn H. Winckler Geschenke aus Mossamedes zu danken, und durch das Kaufmannshaus Vietor Söhne in Bremen einige Erwerbungen von der Togo-Küste möglich gemacht.

Aus MELANESIEN hatte die Kaiserliche Admiralität die Güte, diejenigen Speere, welche bei letzter Anwesenheit deutscher Kriegsschiffe auf Neu-Irland, in dem Distrikt Nauwau zur Huldigung überreicht wurden und mit den Zeichen derselben versehen sind, der Abteilung zu überweisen.

In AMERIKA hat der im Auftrage des Museums thätige Reisende Rohde den früher bereits von ihm eingelaufenen Sammlungen weitere, aus bisher in ethnologischer Hinsicht noch wenig oder gar nicht erforschten Stammessitzen an den Grenzen Paraguay's und Brasiliens hinzugefügt. Resultate höchster Bedeutung hat die im Anschluss an frühere Rücksprache unternommene Reise Dr. von den Steinen's geliefert, indem ihn die Entdeckungsfahrt auf dem Xingu zu einem jener auf dem Globus nur in seltener Vereinzelung noch übrig gebliebenen Punkte geführt hat, wo in völliger Isoliertheit das Geistesleben eines ethnisch abgeschlossenen Kreises in ungetrübter Originalität anzutreffen ist. Dieser seit der Reise Seiner Königl. Hoheit des Prinzen Adalbert mit deutscher Erforschung verknüpfte Fluss wird fernerhin auch für sein Quellengebiet in der Geschichte der Geographie unter deutschem Namen verzeichnet stehen.

Digitized by Google

Eine ausnehmend kostbare Vermehrung hat die Königl. Sammlung dadurch erhalten, dass es möglich gewesen, auch für sie eine Vertretung zu gewinnen aus denjenigen Resultaten, welche Herr Cushing bei den Zuñi durch eingehende Kenntnis ihrer Kultusgebräuche erlangt und in den wissenschaftlichen Kreisen der Union bereits mitgeteilt hat.

II. NORDISCHE SAMMLUNG

In der Vaterländischen Abteilung sind eine Reihe gütiger Geschenke eingelaufen:

von Herrn Rittergutsbesitzer von Klitzing auf Lüben: 1 Bronzeschwert (1 desgl. unter Eigentumsvorbehalt);

von Herrn Rittmeister von Bredow auf Bredow bei Nauen: 1 Steinbeil;

von Herrn Direktor W. Schwartz, Moabit: Steinbeil und Bronze-Celt von Linum;

von Herrn Rittergutsbesitzer Schroth auf Schwerkendorf bei Falkenberg: 3 Urnen;

von Herrn Leutnant von Schulenburg: Bronze-Celt von Bennewitz;

von Herrn Hofgoldschmied Telge, Berlin: Nachbildung eines Goldringes aus Hannover;

von Herrn Rittergutsbesitzer Andreae auf Herwigsdorf: 24 Urnen;

von Herrn Domänenverwalter a. D. Walter in Constanz: Pfahlbaufunde von Wallhausen;

von der Königl. Eisenbahndirektion in Bromberg: 1 Urne.

Angekauft wurden:

1 Steinbeil aus Ungarn;

1 Bernsteinfigur aus der Gegend von Danzig;

Funde von Dux;

Eisenfunde von Andernach.

A. BASTIAN

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Ankäufe haben in dem verflossenen Quartale nicht stattgefunden. Zum Geschenk erhielt die Sammlung drei kleine Proben moderner Fälschung von Herrn Dr. Paul Wolters; sie sind durch das verwendete Material von Interesse.

Während der letzten Wochen, in denen der Unterzeichnete die Ehre hatte, die Sammlung zu leiten, wurde mit den Restaurationsarbeiten bei einer Anzahl von Holzsärgen begonnen. Es steht zu hoffen, dass im Verfolg derselben einige wertvolle Stücke, die bisher magaziniert waren, zur Aufstellung in den Sammlungsräumen geeignet werden.

ERMAN

G. SAMMLUNG DES KUNSTGEWERBE-MUSEUMS

In der Zeit vom 1. Januar bis 30. März 1885 wurden unter Anderem erworben:

Geschenk I. K. K. H. der Frau Kronprinzessin:
KASEL von Goldbrokat. Spanien XVII Jahrh.

Geschenk des Domprobstes Dr. Kayser in Breslau:
KASEL aus Seidenstoff mit phantastischen Tierfiguren. Sizilianisches Gewebe XII bis XIII Jahrh.
ALTARBEHANG. Stickerei mit Ornament und Figuren. Niederdeutschland XVI Jahrh.
VERSCHIEDENE KASELN und Teile kirchlichen Ornats. XV bis XVI Jahrh.

Geschenk des Herrn A. von Beckerath, Berlin:
GROSSER KNÜPFTEPPICH. Orient XVI bis XVII Jahrh.
VERSCHIEDENE DRECHSLERARBEITEN, Büchsen, Schüsselständer. Italien XVI Jahrh.
FLASCHENKÜRBIS mit gravierten Darstellungen. Florenz XV Jahrh.
FAYENCEGERÄTE. Italien und Holland XVII Jahrh.
SCHÜSSEL, chinesisches Porzellan.

Geschenk der Frau Kommerzienrat Kahlbaum aus dem Nachlasse des Herrn Kommerzienrat Kahlbaum, Berlin:
BEKRÖNUNG des Verkaufstisches einer Apotheke. Grosses Prachtstück aus Schmiedeeisen. Süddeutschland Anfang XVIII Jahrh.
DINTENFASS. Bronze. Venedig XVI Jahrh.
BUCHEINBAND. Durchbrochenes Eisen. Deutschland XVIII Jahrh.
NEUN JAPANISCHE BRONZEN, Kupfer-Arbeiten, tauschierte Arbeiten, zumeist ältere Stücke. Darunter: Modell eines Tempels auf einem Karren von einem Elephanten gezogen, zwei grosse Räucherbecken u. A.

Digitized by Google

MÖBEL — HOLZ

GROSSER SCHRANK, vierthürig. Mit Schnitzerei und Einlagen. Niederdeutschland Ende XVI Jahrh.

SCHRANK. Einthürig mit Schubladen. Bekanntes Stück aus der Sammlung des Prof. Bergau in Nürnberg. Nürnberg XVI Jahrh.

TABACKSRASPEL. Holz geschnitzt. Frankreich Anfang XVIII Jahrh.

METALL

ANHÄNGER, ovales Medaillon, der Rand Gold mit Email und kleinen Türkisen. Deutschland, Ende XVI Jahrh.

LEUCHTER, Bronzeguss. Mit Figur eines vollständig bewaffneten Reiters. Deutschland XII Jahrh.

GÜRTELSCHLIESSE, Eisen mit Silber tauschiert. Aus einem fränkischen Gräberfelde bei Andernach. VII—VIII Jahrh.

GALVANISCHE NACHBILDUNGEN von Vollgold & Sohn in Berlin, in genauester Wiederholung des Originals, zum Teil durch Handarbeit, für das Museum gefertigt:

a) HOSTIENLÖFFEL mit Figur der Maria. Silber mit Halb-Edelsteinen. Original im Privatbesitz in Westfalen. Deutschland XV Jahrh.

b) ABENDMAHLSKELCH. Silber, vergoldet. Original in der Katharinenkirche zu Osnabrück. Deutschland XII—XIII Jahrh.

c) GABEL, Silber, vergoldet, mit Griff von Achat. Original im Privatbesitz zu Berlin. XVI Jahrh.

KUNSTGÜSSE nach lebenden Pflanzen etc., von Professor Toberenz nach eigenem Verfahren hergestellt. Ueberwiesen von der Königl. Staatsregierung.

KRONLEUCHTER, Messing. Nachguss des im Kraftshoff zu Nürnberg befindlichen Originals. Ende XV Jahrh.

TEXTILARBEITEN

KLEIDUNGSSTÜCKE aus dem Ende des XVIII und Anfang des XIX Jahrh. (Geschenk des Herrn Ingenieurs Holberg in Stettin.)

SEIDENSTOFF, japanisch. (Geschenk Ihrer Excellenz der Frau Aoki durch den Staatsminister Dr. von Gossler.)

GOLDBROKAT, Teile einer grossen Prachtdecke. Persien XVI Jahrh.

VERSCHIEDENES

JAPANISCHE KORBFLECHTEREIEN, Sammlung von 56 Stücken älterer Arbeiten.

JAPANISCHE FENSTERGITTER, Sammlung von 36 Platten verschiedener Musterung.

JAPANISCHES STROHMOSAIK, Sammlung von 10 Platten mit zahlreichen Mustern.

FÄCHER, deutsche und französische Arbeiten XVIII Jahrh.

LESSING

II. KÖNIGLICHE NATIONAL-GALERIE

Während der Zeit vom 1. Januar bis 30. April 1885 sind als Zuwachs der Sammlungen zu verzeichnen:

A. ÖLGEMÄLDE

GUSTAV RICHTER. Bildnis des Generals der Infanterie Grafen von Blumenthal, angekauft nach Bestellung (unvollendet vom Künstler hinterlassen).

G. BIERMANN. Bildnis des Geheimen Hofrates Prof. Wilhelm Weber (Göttingen), angekauft nach Bestellung.

GABRIEL MAX: »Jesus heilt ein krankes Kind.«

Gesamtaufwand 34 000 Mark.

Ferner wurden erworben:

Eine Sammlung von Aufzeichnungen über die Geschichte der Lithographie sowie seltene Drucke (zur Vervollständigung der Dorgerloh'schen Sammlung). Aufwand 305 Mark.

In den Monaten März und April fand die 20. Sonder-Ausstellung statt, welche Werke des Kupferstechers Lüderitz († 13. Februar 1884) und den Nachlass Ludwig Burgers († 22. Oktober 1884) umfasste. JORDAN

Gedruckt in der Reichsdruckerei.

Digitized by Google

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER K. PREUSS. KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG; DER »KUNSTFREUND« AM 1. UND 15. JEDEN MONATS ZUM PREISE VON 20 MARK MIT ALLEN BEILAGEN. DIE ABONNENTEN DES »JAHRBUCHES« ERHALTEN DEN »KUNSTFREUND« GRATIS, DIE BEILAGEN DESSELBEN ZU ERMÄSSIGTEN PREISEN.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. April — 30. Juni 1885

A. GEMÄLDE-GALERIE

Die Gemälde-Galerie erfuhr eine hervorragende Bereicherung durch den Ankauf folgender vier Gemälde aus der Sammlung des Herzogs von Marlborough in Blenheim:

1. Die sogenannte »FORNARINA« von SEBASTIANO DAL PIOMBO; in Blenheim dem Raphael zugeschrieben. Nach der Kopftracht haben wir eine Römerin vor uns, deren Vorname Dorothea gewesen sein wird, da ihr der Künstler — nach einer Sitte der Zeit — das Symbol dieser Heiligen, den Korb mit den Früchten beigegeben hat. Dem echten Bildnis der sogen. Fornarina Raphaels im Palazzo Barbarini zu Rom gleicht die Dargestellte aber keineswegs; jedoch scheint dieses um das Jahr 1509 oder 1510 entstandene Gemälde Raphaels Einfluss auf Sebastiano's Bild gehabt zu haben, wie die Auffassung und Anordnung beweisen. Dafür spricht auch der Umstand, dass statt der Mauer ursprünglich eine Lorbeerhecke hinter der Figur angebracht war. Sebastiano's Hand verrät sich in der nur ihm eigenen Mischung von charakterischen Eigentümlichkeiten der venezianischen und römischen Schule; und zwar lässt die Pracht der Farbe und die malerische Behandlungsweise, zumal in der Landschaft, darauf schliessen, dass dieses Bildnis bald nach Sebastiano's Uebersiedlung von Venedig nach Rom, etwa im Jahre 1510 oder 1511 entstanden ist. Die Jahreszahl 1512 trägt dann das gleichfalls unter der irrtümlichen Bezeichnung der Fornarina bekannte Frauenbildnis Raphaels in der Tribuna, welches zu dem Bilde aus Blenheim in naher Beziehung steht, aber doch wohl mit Unrecht deshalb in neuerer Zeit Raphael abgesprochen und dem Sebastiano zugeschrieben worden ist. Die Erhaltung des Bildes ist eine tadellose.

2. Die »ANDROMEDA« von P. P. RUBENS. Das Bild befand sich bis zum Tode des Künstlers in dessen Besitz und wurde mit seinem Nachlass 1641 versteigert. In den Zügen des Kopfes und selbst in den Formen lässt sich erkennen, dass Rubens die Studie nach seiner zweiten Frau Helene Fourment malte, welche ihm so oft als Modell diente. Die Verwandtschaft mit einer Andromeda in Madrid, auf welche der Künstler 1637 von Philipp IV die Bestellung erhielt, sowie mit einer der Göttinnen in dem etwa gleichzeitig für Karl I gemalten Parisurteil, jetzt in der National-Galerie zu London, machen es wahrscheinlich, dass dieses Blenheimer Bild als Studie für jene Gemälde entstand. Nur in wenigen Werken hat der Künstler seine Figuren so sorgfältig gezeichnet und so liebevoll durchgeführt, wie es hier geschehen ist; und nur in seiner letzten Zeit besitzen dieselben die Helligkeit und Leuchtkraft der Farbe, welche dieses Bild im höchsten Maſse auszeichnen. Die Erhaltung ist eine tadellose.

3. Das »BACCHANAL« von P. P. RUBENS. Diese reiche, farbenprächtige Komposition

eines Motivs, welches Rubens der Antike entlehnte und mit besonderer Vorliebe malte, gehört zu den am meisten durchgearbeiteten Kompositionen des Künstlers. Dies beweist das bekannte ähnliche Bild der Münchener Pinakothek, welches als Vorbereitung unsres Gemäldes entstanden ist. Durch den Reichtum seiner Erfindung und Charakteristik, durch die strotzende Lebensfülle, die abgewogene Komposition, die Pracht und Leuchtkraft der Färbung, in welcher der Künstler dem Tizian nachstrebte, ist das Bild stets als eines der Meisterwerke des Rubens betrachtet worden.

4. Das »BILDNIS EINES JUNGEN MANNES« von einem niederländischen Meister um 1520 bis 1540. In Blenheim als ein Werk des H. Holbein bezeichnet, mit dem es jedoch keinerlei Verwandtschaft hat. Vielmehr lässt die Uebereinstimmung dieses Bildes mit mehreren in englischen Privatsammlungen unter dem Namen JOOS VAN CLEVE aufgeführten Bildnissen darauf schliessen, dass dieser unglückliche, 1540 geisteskrank verstorbene Antwerpener Maler auch unser Bildnis ausführte, welches dann unter seinen bekannten Werken das künstlerisch vollendetste wäre. Ein sprechendes Zeugnis für den Wert desselben giebt der Umstand, dass Rubens eine Kopie davon ausführte, welche sich jetzt in der Pinakothek zu München befindet. Vielleicht war Rubens auch der Besitzer des Gemäldes; wenigstens kommt in der Versteigerung seines Nachlasses ein Bildnis von Joos van Cleve vor. Das Bild ist auf Papier gemalt, welches auf Eichenholz geklebt ist.

Einen sehr dankenswerten Zuwachs erhielt die reiche Sammlung altsienesischer Malereien durch das Geschenk eines Ungenannten: ein Vortragealtärchen des FRANCESCO DA VANNUCCIO, eines in den Urkunden Siena's in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts mehrfach erwähnten Künstlers, von welchem aber bisher kein erhaltenes Bild bekannt war. Dasselbe stellt auf der einen Seite, in tempera gemalt, den gekreuzigten Christus zwischen Johannes und Maria dar, daneben knieend ein heiliger Bischof und ein Franziskanermönch, offenbar der Stifter. Die Rückseite zeigt, auf Glas gemalt von derselben Hand, die Madonna zwischen zwei Heiligen, daneben den knieenden Stifter. Das sauber durchgeführte Bildchen von feiner Färbung und vortrefflicher Erhaltung hat noch seine ursprüngliche Einrahmung. Es trägt die Bezeichnung: FRANCISCHVS DE VANNVCCIO DE SENIS. PINSIT. HOC. OPVS. MCCCLXX.

I. V.
BODE

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Unter den Erwerbungen dieses Vierteljahrs sind an erster Stelle pergamenische Fundstücke namhaft zu machen: die Kaiserlich ottomanische Regierung überliess nachträglich den Königlichen Museen eine Reliefplatte der Gigantomachie sowie drei kleinere Reliefbruchstücke, die sämtlich zu den Funden der Ausgrabungskampagne von 1883/84 gehörten. Nicht nur die Platte des grossen Altarfrieses mit der gut erhaltenen Darstellung eines geflügelten Giganten hat sich in der Nähe der Artemis unmittelbar einordnen lassen, sondern auch eines der anderen Bruchstücke konnte in den sog. Telephosfries eingefügt werden. Zum Ersatz für diese Skulpturen wurde mit Allerhöchster Genehmigung die 1879 in Pergamon gefundene überlebensgrosse Statue des Ammon, die einzige so gut wie vollständige Figur unter den pergamenischen Einzelfunden, dem Kaiserlichen Museum zu Konstantinopel ausgeliefert, nachdem ein Abguss der Statue hergestellt worden war.

Sonst gingen teils als Geschenk noch zwei unbedeutendere Skulpturen ein: aus Perugia die Marmorstatuette eines als Stützfigur verwendeten knieenden Barbaren (vgl. *Bull. dell' inst.* 1884 S. 178, 1885 S. 77), und aus Tarent ein kleines Kalksteinrelief mit zwei kämpfenden Figuren.

Die Sammlung der Gipsabgüsse erfuhr zunächst dadurch eine Erweiterung, dass am 21. April 1885 die in der Olympiaausstellung vereinigten Abgüsse der Abteilung überwiesen wurden; ausserdem wurde in Verfolg schon früher angedeuteter Bestrebungen die Sammlung griechischer Porträts erheblich vermehrt, und endlich seitens der Generalverwaltung eine Anzahl von Abgüssen nach Antiken im Louvre durch Austausch von Abgüssen der Formerei der Königlichen Museen erworben.

Digitized by Google

So erhielten wir aus Paris einen neuen Abguss der Aphrodite von Melos, der nach Mafsgabe der von Ravaisson am Original gemachten Beobachtungen aufgestellt wurde, aus Samos ferner Abgüsse einer altertümlichen Statue (*Bull. de corr. hell.* IV Taf. XIII, XIV), der kauernden Aphrodite aus Vienne (Rayet, *mon. de l'art ant.* II 53), eines attischen Grabreliefs (Fröhner, *mus. de France* pl. 9), eines Apollokopfes in Bronze (Clarac 1073, 2785 c), zweier Pilasterkapitelle aus Milet (Rayet *Milet*, pl. 47, 49), ferner des Homer (Clarac 1085, 2904 C), des Agrippa aus Gabii (Clarac 1070, 3252), und endlich des sog. Apollonius von Tyana (Clarac 1078, 2762 A).

Diesen letztgenannten Porträts reihen sich an die in Neapel befindlichen, inschriftlich bezeichneten Marmorbüsten des Zeno, Posidonius, Lysias (Visconti, *icon. gr.* 17, 5. 6; 24, 1. 2; 28, 1. 2) und die Bronzebüsten des Demosthenes, Epikur, Hermarch, Zeno (Comparetti e de Petra *Villa Ercol.* XII, 4, 7, 8, 9), ferner drei mit mehr oder weniger Wahrscheinlichkeit für Plato gehaltene Porträts, nämlich ein Köpfchen aus Herculaneum, in Neapel befindlich, eine Herme im Vatikan (Visconti, *mus. Pio-Clem.* VI, 33) und eine Doppelherme im Varvakion zu Athen; endlich der sog. Pisistratus in Villa Albani (*Bull. dell' inst.* 1851 S. 88). Ausserdem gelangten noch in die Sammlung die Abgüsse einer Ephebenstatue in der Sammlung Barracco zu Rom (*Bull. dell' inst.* 1885 S. 76) und dreier besonders abgeformter Dolche von den Reliefdarstellungen des Königs Antiochos auf dem Nemruddagh.

An Katalogen wurden — abgesehen von der 5. Auflage des Führers — im Druck vollendet und ausgegeben das Verzeichnis der antiken Skulpturen mit Ausschluss der pergamenischen Fundstücke, ferner die Gipsabgüsse antiker Bildwerke in historischer Folge, erklärt von C. Friederichs, neu bearbeitet von P. Wolters, endlich der 6. Abdruck der Beschreibung der Gipsabgüsse der in Olympia ausgegrabenen Bildwerke. Dadurch wurde eine Neunumerierung zunächst der Originalskulpturen notwendig. An den Zeichnungen für eine illustrierte Ausgabe des Skulpturenkatalogs wurde, wie bisher, unter Leitung des Herrn Professor Jacoby weitergearbeitet.

In der Werkstatt wurden die Überreste des sog. Telephosfrieses in einem Raume vereinigt, und die Wiederherstellungsversuche dieser in besonders trümmerhaftem Zustande erhaltenen Bildwerke begonnen.

Die Ausgrabungen in Pergamon wurden fortgesetzt, im Monat Juni, während Herr Humann beurlaubt war, unter Leitung des Herrn Bohn, dem, mit der Revision der Inschriften betraut, Herr Fabricius zur Seite stand; sie haben als zum Hauptergebnis zur Entdeckung eines römischen Tempels am Nordrande der Theaterterrasse geführt.

I. V.
PUCHSTEIN

II. ABTEILUNG DER MITTELALTERLICHEN UND RENAISSANCE-SKULPTUREN

Die Abteilung der christlichen Plastik erfuhr im verflossenen Quartal wiederum eine sehr dankenswerthe Bereicherung durch verschiedene Geschenke.

Durch die Herren Geheimrat Schröder und Wilhelm Itzinger wurde unsere reichhaltige Sammlung der Plaketten um 9 Stück bereichert, unter denen eine grosse Madonna aus altpaduaner Schule und mehrere Arbeiten von Valerio Vicentino besonders bemerkenswert sind. Herr O. Wesendonck machte der Abteilung ein Madonnenrelief aus Thon, ein interessantes Werk der Schule Donatello's zum Geschenk, welches die stattliche Reihe von Arbeiten Donatello's und seiner Schule im Besitz unserer Sammlung in erfreulicher Weise vermehrt. Durch Herrn Heinrich Vieweg in Braunschweig wurde ein grosses Holzkruzifix venezianischer Arbeit zum Geschenk gemacht; ein interessantes Werk vom Anfang des Quattrocento, welches die stark naturalistische Richtung der venezianischen Kunst dieser Zeit bei rein gotischen Traditionen in der Formengebung aufs Stärkste charakterisiert.

Digitized by Google

Der illustrierte Katalog der Abteilung wurde durch die Herstellung von 60 für den Lichtdruck hergestellten Tafeln wesentlich gefördert, so dass die Ausgabe desselben im nächsten Frühjahr erfolgen kann.

BODE

C. ANTIQUARIUM

In dem verflossenen Quartal wurden erworben:

BRONZE. Ganymedes vom Adler geraubt. Reliefbild eines Spiegels aus Amphissa.

Herakles mit dem Löwen ringend. Durchbrochenes Relief.

Sichelförmiger Stempel mit Inschrift aus Beirut.

Kanne aus Lokris, mit einem Henkel der in einen Silens- und einen Frauenkopf ausläuft.

Altertümliche Aphrodite mit Blume in der Rechten. Teil eines Thymiaterionschafts (?) aus Sparta.

Statuette eines nackten Appollo in edelstem Stil; unbekannter Fundort.

Spitzbärtiger Achelooskopf;

Altertümlicher Frauenkopf. Beides in je zwei Exemplaren, von Geräten stammend.

Hohler Griff, geriefelt, mit Panskopf.

ALTERTÜMER aus einem Grabe von Kurion in Kypros:

Goldblech mit gestanzten Figuren; Wagenzug; Bronzen, Thongefässe, Terrakotten.

TERRAKOTTEN aus Tarent:

Widdertragender Jüngling.

Stirnziegel. Köpfe.

Das Vasenkabinet wird jetzt neu geordnet nach der Beschreibung dieser Sammlung von Ad. Furtwängler, welche in zwei Bänden, Berlin bei W. Spemann, veröffentlicht worden ist.

CURTIUS

D. MÜNZKABINET

Das Münzkabinet erwarb im letzten Vierteljahr 613 Stücke: 9 goldene, 522 silberne, 80 kupferne Münzen, ferner 2 deutsche Steinmodelle zu Medaillen aus dem XVI Jahrhundert. Ausserdem erhielt die Sammlung noch eine grössere Zahl von Münzen, welche bisher in der ägyptischen Abteilung aufbewahrt wurden, von denen jedoch nur eine kleine Anzahl sich für das Kabinet brauchbar erwies.

Unter den Erwerbungen ist zunächst eine grosse Anzahl vorzüglich erhaltener und zum Teil seltener GRIECHISCHER MÜNZEN hervorzuheben; besonders wichtig eine Reihe vortrefflicher Tetradrachmen von Syrakus mit den Namen der Künstler Phrygillos, Enkleidas, Enainetos, Meisterwerke der Stempelschneidekunst aus bester Zeit, um 400 v. Chr. Von hohem archäologischen Interesse ist eine grosse Kupfermünze von Smyrna, von Antoninus Pius, mit Pelops, (ΠΕΛΟΨ), auf dem Wagen, die bräutlich verschleierte Hippodamia zu sich emporhebend, eine schöne, bisher nur in einem Exemplar bekannte Münze. Wichtig war auch die Erwerbung aus der uns noch fehlenden Prägestätte Briula und die eines Doppelstaters des baktrischen Königs Kadphises. Unter den wenigen angekauften RÖMISCHEN MÜNZEN befindet sich die Goldmünze des Kaisers Quietus, das berühmte Unicum der Garthe'schen Sammlung, und ein schönes, ebenfalls einziges Bronzemedaillon des Marcus Aurelius, aus derselben Versteigerung, mit einem herrlich gezeichneten und reich gruppierten Bacchus-Zuge mit musizierenden Centauren, dem kleinen Eros und tanzenden Panisken.

Das MITTELALTER ist durch einige Karolinger-Münzen von höchster Seltenheit vertreten: das schöne Goldstück mit dem Kopfe Ludwigs des Frommen aus der berühmten, neuerdings in Paris versteigerten Sammlung Gariel, Denar Karls des Grossen von Siena, Denar Lothars I mit Brustbild u. a.

Die Abteilung der RENAISSANCE-MEDAILLEN hat eine Erwerbung allerersten Ranges aufzuweisen: das Steinmodell zur Medaille des Nürnbergers Hans Puchner von 1537, ein ausserordentlich schönes, durchgeführtes Kunstwerk, früher (1782) im Besitz

Digitized by Google

des Nürnberger Patriziers und numismatischen Schriftstellers Christof Andreas Imhof.

Ein anderes, ebenfalls schönes und interessantes Steinmodell zu einer Medaille Hans Kleebergers, Pirkheimers Schwiegersohn, verdankt die Sammlung Herrn Professor Dr. Erman, Direktor der ägyptischen Abteilung.

Auch einige schöne italienische Medaillen wurden angekauft, darunter die vielleicht nur in diesem einen Exemplar vorhandene des Kardinals Giovanni Medici (Leo X), vom florentiner »Meister mit der Hoffnung« oder aus dessen Werkstatt.

Eine grosse Seltenheit ist die kräftig und lebendig aufgefasste Medaille Joachims I von Brandenburg, vom Augsburger Künstler Hans Schwarz im Jahre 1518 während des Reichstages modelliert. Die Originalzeichnung von Hans Schwarz zu dem Kopfe des Kurfürsten bewahrt das Königliche Kupferstich-Kabinet unter der früher irrig Dürer zugeschriebenen bekannten Reihe der »Dürerschen Profilköpfe«.

Die orientalischen Münzen erhielten durch zahlreiche Ankäufe aus einer grossen Versteigerung, durch Tausch mit dem Königlich schwedischen Museum in Stockholm und durch ein Geschenk sehr bedeutenden Zuwachs.

Geschenke hat die Sammlung zu verdanken den Herren Professor Dr. Stülpnagel in Lahore, Professor Dr. Erman, Lemmé in Odessa, Wachholder, Bibliothekar Dr. Boye in Kopenhagen, Maler Berner.

VON SALLET

E. KUPFERSTICHKABINET

Aus den Monaten April bis Juni sind von hervorragenderen Erwerbungen folgende zu verzeichnen:

A. ZEICHNUNGEN

HOLBEIN, Hans d. J. Der Parnass mit Apollo und den Musen. Entwurf zu einer Festdekoration mit lebenden Figuren bei Gelegenheit des Einzugs der Anna Boleyn (31. Mai 1533).

Flüchtig aquarellierte Federzeichnung, von grosser dekorativer Wirkung. ca. 420 : 385.

Woltmann No. 175. — Aus der Sammlung Weigel.

DÜRER, Albrecht. Ein Bischof, Messe lesend. Federzeichnung. 308 : 222. — Aus den Sammlungen Veit und Weigel.

REMBRANDT VAN RIJN. Der Engel, vor den Eltern Simsons verschwindend. Federzeichnung. 174 : 191. — Aus den Sammlungen Th. Lawrence, W. Esdaile, de Vos.

DERSELBE. Das Abendmahl. Meisterhafte freie Umbildung der Komposition Lionardo's. Bezeichnet.

Federzeichnung. 125 : 381. — Aus den Sammlungen van der Schelling, Th. Lawrence, Six, W. Esdaile, de Vos.

DERSELBE. Studienblatt mit Bettlerfiguren u. A.

Federzeichnung. 183 : 168. — Aus den Sammlungen Th. Hudson, Jos. Reynolds, Th. Lawrence, W. Esdaile, de Kat, de Vos.

DERSELBE. Ein alter Mann (angeblich der Dichter Vondel), vor einem Hause einherschreitend.

Flüchtig lavierte Zeichnung in Rotstift und Feder. 217 : 241. — Aus den Sammlungen Ploos van Amstel, Jacob de Vos sen., Verstolk de Soelen, Pallandt-Verstolk, de Vos jun.

HUIJSUM, Jan van. Zwei Supraporten mit Blumenkorb.

Zeichnungen in Wasserfarben. ca. 130 : 453. — Aus der Sammlung de Vos.

EECKHOUT, Gerbrand van den. Eine Stadtansicht.

Braun getuschte Federzeichn. 202 : 169. — Aus der Sammlung de Vos.

DOU, Gerard. Sitzende alte Frau.

Kreidezeichnung. 225 : 175. — Aus den Sammlungen Goll van Franckenstein, H. de Kat, de Vos.

B. REPRODUKTIONSWERKE

THE PALAEOGRAPHICAL SOCIETY. Facsimiles of Manuscripts and Inscriptions. Edited by E. A. Bond and E. M. Thompson. London 1873—1883. fol.

L. V.
JANITSCH

Digitized by Google

F. ETHNOLOGISCHE UND NORDISCHE ABTEILUNG

I. ETHNOLOGISCHE SAMMLUNG

Eine seit dem Bestehen des Museums schmerzlich gefühlte Lücke, das Fehlen sibirischer Sammlungen, beginnt neuerdings auf verschiedenen Wegen ihre Abhülfe zu erhalten, und, unter der Vielfachheit der dortigen Volksstämme, für den der Jakuten (und ihr weites Gebiet) am ausgiebigsten, durch eine reichhaltig umfassende Sammlung, welche Herrn Priklonski, Vice-Gouverneur von Jakutsk, zu danken ist, durch Vermittelung Herrn Dr. Bunge's, Mitglied der von der geographischen Gesellschaft in Petersburg ausgesandten Lena-Expedition in Folge der mit dieser eingeleiteten Korrespondenz.

Aus dem bisher verschlossenen Korea sind seit dem neuerdings erleichterten Verkehr einige Sammlungen zugegangen, und bleiben auch diesmal Geschenke solcher zu verzeichnen, die Herrn Wolter in Chemulpo zu danken sind.

Aus den durch die kolonialen Beziehungen nahegerückten Teilen Afrika's, an der Westküste dieses Erdteils, hat Herr Lüderitz, in Folge früherer Rücksprache, die Güte gehabt, durch seine Agenten an der Sklavenküste eine interessante Sammlung aus Yoruba zu beschaffen, besonders aus Abbeokuta, dem Vereinigungspunkt der in den Kriegen mit Dahomey zerstreuten Stämme.

Aus Liberia und umliegendem Gebiet wurde eine Sammlung von Herrn Robby erworben, der längere Zeit dort ansässig gewesen.

Aus Amerika hat Herr Dr. Boas, der einen Winter bei den Eskimos verbrachte, um die ethnischen Eigentümlichkeiten eingehender zu studieren, seine bei dieser Gelegenheit zusammengebrachte Sammlung dem Museum einzuverleiben die Freundlichkeit gehabt, und Herr Stahl, der in Porto Rico ansässig, dort den Altertümern sein Augenmerk zugewandt hatte, übergab ein paar Proben derselben bei seinem Hiersein der Sammlung, mit schätzbarer Zusage fernerer Nachlieferungen.

In Guatemala führt der Kaiserliche Minister-Resident, Herr v. Bergen, fort, die Interessen des Königlichen Museums durch seine thätige Unterstützung zu fördern, und ist von dem Ruinenfelde Santa Lucia aufs Neue eine Reihe kostbarer Skulpturen in Berlin angelangt.

Für Europa hat Herr Herrmann in Budapest ein Netz mit Pferdeknochen als Beschwerern eingesandt, welches über die vielfach erörterte Verwendung derselben neue Aufklärung gewährt.

II. NORDISCHE SAMMLUNG

Die Abteilung für nordische Altertümer hat eine Reihe von Geschenken zu verzeichnen, welche zum Teil eine recht interessante Bereicherung der Sammlung bilden. Dieselben sind folgende:

AUS SCHLESWIG-HOLSTEIN:

Ein ausgezeichnet schöner Feuersteindolch, geschenkt von Frau von Rumohr auf Rundhof bei Flensburg, welchen Seine Excellenz der Herr Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten die Güte hatte, der Sammlung zu übermitteln.

AUS DER PROVINZ BRANDENBURG:

Thongefässe aus dem Gräberfelde von Kuhlowitz bei Belzig, von dem Königlichen Eisenbahnbetriebsamt hierselbst; eine Bronzesichel und Steingeräte aus der Gegend von Soldin, von Herrn Landwirt Paul Wendeler daselbst; Urnen und Scherben aus dem Gräberfelde bei Rosenthal, Kreis Nieder-Barnim, von dem Galeriediener Wannemacher.

AUS DER PROVINZ SACHSEN:

Urnen und Bronzen aus der Nähe von Genthin, von Herrn Maurermeister P. Stolte jun. und Herrn Schützenhausbesitzer Zemlin daselbst; einige Thongefäfse aus der Nähe von Schmerkendorf bei Falkenberg, von Herrn Rittergutsbesitzer Schroth daselbst.

AUS DER PROVINZ POMMERN:

Einige Gefäfsfragmente aus der Nähe von Fiddichow von Herrn Ackergutsbesitzer Mühlenbeck daselbst.

A. BASTIAN

Digitized by Google

G. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Geschenke erhielt die ägyptische Abteilung im verflossenen Vierteljahr von den Herren Krause, von Luschan und Loytved. Unter den Erwerbungen sind an erster Stelle die Bruchstücke einer Kapelle zu nennen, die König Amasis in einen der thebanischen Tempel geweiht hat. Es sind 23 im wesentlichen wohl erhaltene Bronzestücke, Teile der Pfosten und Architrave des Gebäudes. Ihre Inschriften sind vertieft und mit bunten Glasflüssen ausgefüllt. Zusammengesetzt ergeben sie vollständig die vier oberen Ecken der Kapelle und die Fusstücke ihrer Pfosten — hingegen fehlen merkwürdigerweise die sämtlichen dazwischen liegenden Teile. Die Vermutung liegt nahe, dass diese aus Holz gearbeitet waren; es wäre das um so eher möglich, als nachweislich auch die Bronzeteile mit Stuck überzogen und vergoldet gewesen sind. — Freilich will ein Gerücht wissen, dass seinerzeit die doppelte Anzahl der Bronzestücke gefunden und dass die andere Hälfte nach Deutschland verkauft worden sei. Bisher hat sich nichts hierüber ermitteln lassen.

Gleichzeitig konnte ein zweites Beispiel derselben interessanten Technik erworben werden: ein grösseres Osirisbild, von selten gutem Stil und mit Resten von Vergoldung. Die Ornamente an demselben sind in der gleichen Weise emailliert.

Unter den ziemlich zahlreichen anderen Bronzen, die wir erhielten, hebe ich hervor einen grösseren Ibis, dessen weisser Leib aus Alabaster gebildet wird, während die übrigen schwarzen Teile aus Bronze bestehen; einen Ptah von guter Ausführung und selten feiner Patinierung; einen grösseren Isiskopf, der als Scepterkrönung gedient hat.

Wissenschaftlich interessant ist ein Bild des fremden Gottes Besa, das ihn Löwen würgend und auf Löwen stehend, darstellt; zwei andere kleine Bronzen zeigen ihn musizierend mit Handpauke und Leier.

Merkwürdig ist ein zierliches Tempelchen aus Bronze, dessen durchbrochene Wände von Götterfiguren gebildet werden; oben ist es von der Statuette eines Sperbers gekrönt. Einer ähnlichen, nur ungleich grösseren Kapelle hat vielleicht ein schönes Fragment angehört, das einen sitzenden Osiris in flachem ausgeschnittenen Relief zeigt.

Unter den anderen älteren ägyptischen Gegenständen, die erworben wurden, ist noch die kleine Grabstele eines Offiziers hervorzuheben, die diesen im Soldatenkostüm darstellt.

Verhältnissmäfsig reichen Zuwachs erhielten unsere Denkmäler der griechischen Epoche Ägyptens. Eine Bronze der Isis und eine grössere Zahl thönerner Götterfiguren zeigen zum Teil sehr interessante Umbildungen der älteren Gestalten. Andere Terrakotten sind als Darstellungen aus dem Strassenleben der griechischen Zeit merkwürdig.

Ebenfalls aus sehr später Zeit stammen gravierte und zum Teil gefärbte Elfenbeinfiguren, die zu dem Beschlag eines hölzernen Kästchens gehört zu haben scheinen; es sind Opferdarstellungen im traditionellen Schema.

Der ägyptisierenden Kunst der Mittelmeerländer gehören zwei cyprische Bronzen und das in Etrurien gefundene Figürchen eines kauernden Anubis an.

Sehr interessant ist ein Geschenk des Herrn Dr. von Luschan, fünf nordsyrische Siegelsteine, der eine mit unbekannten Schriftzeichen. Besonders wertvoll ist ein zweiter, der eine Adorationsscene und andere Darstellungen in einem zierlichen assyrischartigen Stile zeigt.

Die Restaurationsarbeiten wurden, soweit es die verfügbaren Mittel erlaubten, fortgeführt. Hergestellt und ergänzt wurden die grossen Holzsärge des Apaanchu und des Teta-sa-Sebek, die vor einigen Jahren erworben waren. Desgleichen der einst von Lepsius publizierte, inzwischen aber verschollene Sarg eines zweiten Apaanchu und Bruchstücke anderer Särge aus derselben Gruft. Alle diese Särge sind aus einem nicht ägyptischen Koniferenholz hergestellt und gehören vielleicht noch in die sechste Dynastie. Unsere Sammlung besitzt an ihnen und an ihrem zum Teil noch nachzuweisenden Inhalt einen besonderen Schatz.

Die Herren Dr. Steindorff und Dr. Wilcken traten in die Abteilung ein, der letztere zur Ordnung und Katalogisierung der griechischen Papyrus; mit dem Aufziehen derselben wurde Herr Haubenreisser beauftragt.

ADOLF ERMAN

Digitized by Google

H. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNGEN

Auf einer im April d. J. nach Italien unternommenen Reise hat der Direktor der Sammlungen eine Auswahl ausgezeichneter geschnitzter, zum Teil vergoldeter italienischer HOLZRAHMEN des XV bis XVII Jahrhunderts und eine Kollektion früher MAJOLIKEN, welche den Bestand des Museums in erwünschter Weise ergänzen, erworben. Daneben wurden in Italien kleinere Ankäufe für alle Abteilungen der Sammlung gemacht.

Von Einzelerwerbungen aus verschiedenen Gegenden Deutschlands sind zu nennen:

HOLZARBEITEN:

Schrank mit geschnitzten Füllungen, vorzügliche niederrheinische Arbeit um 1542.
Schrank mit Intarsia. Bozen 1613.
2 Bretter zum Befestigen von Hirschgeweihen, reich geschnitzt. Deutschland, XVI Jahrh.

LEDER:

Bucheinband, vorzügliche sächsische Arbeit, um 1570.
Bucheinband, mit Bronzebeschlag. Anfang des XVI Jahrh.

KERAMIK:

Ofen, Fayence, bunt bemalt, XVII Jahrh., aus Rügenwalde.
Deutsche Porzellane verschiedener Fabriken und süddeutsche Fayencen.

METALL:

Eiserne Griffe von Möbeln und Thüren.
Messingkronleuchter, XVII Jahrhundert, aus Berlin.
Zinnvase, XVII Jahrhundert.
Zinn-Urne, von ungewöhnlicher Form. Deutschland, XVI Jahrh.

GALVANISCHE NACHBILDUNGEN:

Schale des Ratssilberzeugs zu Emden, 1603, Emdener Arbeit;
Schale von Breda, Eigentum der Fürstlichen Familie Hohenlohe, 1595;
2 silberne Platten aus dem Altar zu Rügenwalde, die eine Augsburger oder Stettiner Arbeit, Anfang XVII Jahrhundert, die andere gefertigt von Joh. Körver in Stettin ca. 1610 bis 1615;
Bronzekanne des Provinzial-Museums in Danzig, antik-römisch.

Sämtliche Nachbildungen auf Bestellung gefertigt von D. Vollgold & Sohn.

An Geschenken gingen der Sammlung zu:

Von Herrn G. LEVY, hier. — Fayence-Theebüchse, englisch, XVIII Jahrh.
Von Herrn Geheimen Regierungsrat Direktor Dr. MEYER, hier. Messer, XVI Jahrh.
Von Herrn Legationsrat VON THIELEMANN, Konstantinopel. Sammetstoffe, Brussa, XVIII Jahrh.
Von Herrn M. WOLLMANN, hier. 2 Porzellandeckel, Meissen, Mitte XVIII Jahrh.

Von den veranstalteten SONDER-AUSSTELLUNGEN umfasste die XII — vom 21. April bis 3. Mai — die Festgaben der rheinischen und schlesischen Stände zur Hochzeit Ihrer Königlichen Hoheiten des Prinzen und der Prinzessin Wilhelm: einen goldenen Pokal von Hermeling und ein Glasservice aus der Josephinenhütte, sowie die Entwürfe zu diesen Geschenken von Röber und Graf von Harrach; ferner Gipsabgüsse nach dem Brüggemannschen Altar im Dom zu Schleswig, von Sauermann, japanische Korbflechtereien und Bronzen.

In der XIII SONDER-AUSSTELLUNG — 12. Mai bis 7. Juni — wurden farbige Aufnahmen kunstgewerblicher Arbeiten und dekorativer Malereien sowie landschaftliche und sonstige Reisestudien von früheren und gegenwärtigen Schülern des Museums — darunter insbesondere die Arbeiten von Max Koch und Alexander Kips — vorgeführt. — Gleichzeitig waren die im Besitz des Museums befindlichen Drechslerarbeiten aus verschiedenen Materialien zu einer Spezialausstellung vereinigt.

I. V.
GRUNOW

II UNTERRICHTSANSTALT

Der Bericht über die Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbe-Museums muss bis auf den Oktober 1884 zurückgreifen, weil das Schuljahr in jeder Beziehung ein zusammenhängendes Ganzes bildet, in welchem die Quartale keine wesentlichen Abschnitte bedingen.[1])

Das Schuljahr wurde am 6. Oktober 1884 begonnen und am 27. Juni 1885 geschlossen. Ferien fanden zwischen dem 22. Dezember und 4. Januar, zwischen dem 30. März und 8. April, und zwischen dem 24. und 27. Mai statt.

Der Unterricht erstreckte sich auf folgende Gebiete: Ornamentzeichnen — geometrisches Zeichnen und Projektionslehre — architektonisches Zeichnen — Zeichnen nach Gipsabgüssen (Ornamente und Figürliches) — Modellieren (Ornamente und Figürliches) — Blumenmalen — Aktzeichnen — Anatomie und Proportionslehre — Stilgeschichte und Stillehre — Schriftzeichnen.

Ausserdem bestanden besondere Fachklassen: für das Entwerfen von Möbeln, Geräten, Gefässen u. s. w.; für das Entwerfen von Flachmustern für Weberei, Stickerei u. s. w.; für dekorative Malerei; für Figurenzeichnen; für Modellieren; für Ciselieren und Gravieren; für Kupferstich und Radierung; für Kunststickerei.

Das Lehrerkollegium bestand aus den Herren: Professor Schaller — Bildhauer Noack — Professor Nothnagel — Professor Elis — Bildhauer Behrendt — Professor Cremer — Professor Fr. Wolff — Baumeister Kuhn — Baumeister Schütz — Baumeister Speer — Baumeister Wolffenstein — Maler Goethe — Baumeister Ehemann — Baumeister Wentzel — Baumeister Zaar — Maler Hancke — Maler Henseler — Maler Döpler — Ciseleur Lind — Maler M. Koch — Baumeister Andree — Bildhauer Kosack — Bauinspektor Nitka — Baumeister Schlichting — Baumeister Sputh — Maler Tschautsch — Bildhauer Bergmeier — Maler Wilberg — Ingenieur Wittfeld — Maler Schäfer — Kupferstecher Geyer — und Fräulein Joppich.

[1]) Bezüglich der Zwecke und Einrichtungen der Schule ist auf ihr Programm und ihren Lehrplan zu verweisen; auch sollen besondere ausführliche Jahresberichte in Zukunft veröffentlicht werden.

Als Assistenten haben fungiert die Herren: Gewerbeschullehrer Bollert — Baumeister Guth — Baumeister Hoffacker — Maler Heinke — Lehrer Krause — Baumeister Schulz — Maler Schoppmeyer — Maler Wetzel.

Unterrichtskarten wurden ausgegeben im Wintersemester: 1307, im Sommerquartal: 1065, zusammen 2372.

Die Kopfzahl der Besucher betrug während des ganzen Jahres:

	ordnungsmässige	Hospitanten	zusammen
Schüler	130	519	649
Schülerinnen...	32	138	170
im Ganzen...	162	657	819

Von den ordnungsmässigen Schülern erhielten besondere Unterstützungen zum Besuche der Fachklassen aus Staatsmitteln: 3 Tischler, 3 Bildhauer, 1 Ciseleur, 1 Kupferstecher, 7 Maler; — aus den Fonds der Kronprinz Friedrich Wilhelm-Stiftung: 1 Bildhauer, 1 Ciseleur, 1 Maler; — aus denen der Markwaldschen Stiftung: 1 Schlosser, 1 Bildhauer.

Ganz oder halb freier Unterricht wurde im Wintersemester an 99, im Sommerquartal an 88 Schüler gewährt.

Auf Anordnung Sr. Excellenz des Herrn Ministers der geistlichen-, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten ist während eines grossen Teils des Jahres in verschiedenen Klassen versuchsweise elektrische Beleuchtung (Bogen- und Glühlicht) mit günstigem Erfolge in Anwendung gebracht worden.

Im Monat Mai hat sich die Anstalt bei der von dem Magistrate der Stadt Berlin veranlassten allgemeinen Ausstellung der Zeichenschulen und Lehrlingsarbeiten beteiligt.

Am Schlusse des Schuljahres haben neunzehn der am weitesten vorgeschrittenen Schüler aus allen Fachklassen Gelegenheit erhalten, unter der Leitung der Lehrer Schütz, Kuhn und Behrendt eine achttägige Studienfahrt nach Brandenburg a. H., behufs Aufnahme der dortigen Kunstschätze, auszuführen.

Drei Schüler der Malklasse sind auf längere Zeit nach Augsburg entsendet worden, um die Freskodekorationen im Fugger-Hause daselbst für die Anstalt zu kopieren.

E. EWALD

Digitized by Google

II KÖNIGLICHE NATIONAL-GALERIE

Während der Zeit vom 1. April bis 30. Juni 1885 sind als Zuwachs der Sammlungen zu verzeichnen:

A. ÖLGEMÄLDE

O. GÜNTHER (†), Die Sünderin.
Aufwand 3000 Mark.

B. BILDHAUERWERKE

A. WOLFF, Dionysos mit Panther, Marmor.
Aufwand 36000 Mark.

C. HANDZEICHNUNGEN ETC.

K. GRAEB (†), 19 Blatt Oelskizzen, Aquarelle und Zeichnungen.

O. GÜNTHER (†), 55 Blatt Aquarelle und Zeichnungen.

L. BURGER (†), 150 Blatt Aquarelle und Zeichnungen.

533 Blatt Holzschnitte, meist Probedrucke.

Gesamtaufwand 13560 Mark.

JORDAN

Gedruckt in der Reichsdruckerei.

Digitized by Google

STUDIEN

UND

FORSCHUNGEN

Digitized by Google



R. Lepsius

In Richard Lepsius haben wir einen Mann verloren, der in hervorragender Weise mit der Geschichte unseres Museums verwachsen ist. Denn er war nicht nur Ordner und Pfleger, sondern wesentlich der Schöpfer seiner Abteilung, welche er zu einer der inhaltreichsten Sammlungen ihrer Art gemacht hat; auch war er der Erste, welcher die Entwickelung unserer Sammlungen von den Zufälligkeiten gelegentlicher Erwerbung unabhängig zu machen suchte, indem er das Museum mit selbständigen Entdeckungsreisen nach den Ländern der alten Denkmäler in Verbindung brachte.

Der Trieb der Denkmälerforschung lag ihm im Blute. Vom Vater lernte er die Bauwerke seiner Vaterstadt Naumburg geschichtlich betrachten und nachdem er in Schulpforta die Liebe zum klassischen Altertum eingesogen hatte, die niemals in ihm erkaltet ist, wurde er als Zuhörer der Männer, welche damals die Meister der Geschichte und Sprachforschung auf unseren Hochschulen waren, namentlich Otfried Müller, Böckh und Bopp, seines Gelehrtenberufs sich bewusst. Es zeigte sich aber die ihm angeborene wissenschaftliche Genialität darin, dass er die jüngsten Erwerbungen der

Digitized by Google

Forschung nicht nur lebendig sich aneignete und jedem neuen Licht der Erkenntnis mit jugendlicher Begeisterung nachging, sondern die neuen Methoden auch sofort zu verwerten suchte, um solche Aufgaben, die noch nicht in Angriff genommen waren, in richtiger Fassung ihrer Lösung näher zu bringen.

Namentlich war es die neue Epoche der Sprachforschung, welche wohl von wenig jungen Männern so persönlich erfasst und durchlebt worden ist, wie von Lepsius. Er versuchte aus der Sprachvergleichung auch für klassische Völkerkunde Aufschlüsse zu gewinnen und gab schon 1833, 22 Jahre alt, in seiner Dissertation über die Eugubinischen Tafeln eine Probe, wie er die von Bopp gewiesene Methode zur Aufhellung der Vorzeit Italiens selbständig anzuwenden wusste.

Auf diesem Gebiete sprachlich-geschichtlicher Forschung war ein Ueberblick des aus alten Zeiten erhaltenen Materials von Schriftdenkmälern unerlässlich. Darum finden wir Lepsius schon 1834 in Paris, wo er mit Émile Burnouf in Verbindung trat; er vertiefte sich dort in die schriftlichen Vermächtnisse der morgenländischen Völker und aus dem vergleichenden Studium derselben erwuchs die an geistvollen und neuen Gedanken reiche Abhandlung über die Paläographie als Hilfsmittel der Sprachforschung, welcher im folgenden Jahre von der französischen Akademie der prix Volney zuerkannt wurde.

Indem er unter den Schätzen der Pariser Sammlungen dem genealogischen Zusammenhange der Schriftformen des Altertums nachspürte, wurde er auch zu den hieroglyphischen Denkmälern geleitet, auf welche vor zehn Jahren durch Champollion das erste Licht richtiger Erkenntnis gefallen war. Aegyptologe wurde Lepsius aber erst auf dem Boden Italiens und zwar unter Einwirkung ganz besonderer, persönlicher Verhältnisse.

Bunsen war damals die Seele des archäologischen Instituts zu Rom. Er war ein Mann von hohen Gesichtspunkten und wünschte den Studienkreis der Deutschen in Italien über das klassische Altertum hinaus ausgedehnt zu sehen. Das Kapitol sollte eine Warte der Wissenschaft werden, von welcher die alten Völker am Mittelmeer, als *einer* Kulturwelt angehörig, überblickt werden sollten. In Lepsius war der rechte Mann gefunden, um diese Erweiterung des Gesichtskreises anzubahnen. Der junge Mann folgte freudig dem Rufe, der seiner Liebe zum klassischen Altertum ebenso wohl entsprach, wie dem selbständig gewählten Gange seiner Studien, und ihn zugleich mit den vaterländischen Instituten für wissenschaftliche Arbeit in Verbindung setzte. Von der preussischen Akademie der Wissenschaften unterstützt, besuchte er die ägyptischen Sammlungen in Turin und Pisa, trat dann als Sekretär des römischen Institutes ein und veröffentlichte in den Annalen desselben den Brief an Rosellini, die erste mafsgebende Schrift eines deutschen Gelehrten auf dem wenig bebauten Gebiete ägyptischer Altertumskunde. Er trat darin für Champollion, dem noch immer eigensinniger Widerspruch begegnete, mit voller Entschiedenheit ein, vereinfachte aber zugleich und klärte auf Grund der in Paris gemachten Sprach- und Schriftstudien das System seines grossen Vorgängers. Es war ein wichtiger und nicht wieder in Frage gestellter Fortschritt der Wissenschaft und zugleich die endgültige Entscheidung für Lepsius' Lebensaufgabe. Er nahm jetzt die Arbeit Champollions auf, der im März 1832 gestorben war, also ein Jahr vor Lepsius' Promotion.

Nachdem er seine Stellung am archäologischen Institute aufgegeben hatte, bürgerte er sich (1838—40) in England und seine Museen ein. Er stand nun im Vollbesitz dessen, was in Europa zur Kenntnis des ägyptischen Altertums zu finden war,

Digitized by Google

und da die weltgeschichtliche Bedeutung desselben von den verschiedensten Standpunkten neu hervorgehoben wurde, konnte nichts zeitgemäfser sein, als jetzt im Nilthale selbst eine neue umfassende Untersuchung der Denkmäler ins Werk zu setzen, deren geschichtlichen Charakter man vor Entzifferung der Hieroglyphen gänzlich unfähig gewesen war zu bestimmen.

Bis dahin waren Unternehmungen solcher Art den seemächtigen Nationen vorbehalten geblieben und deutsche Kräfte hatten sich nur gelegentlich daran beteiligen dürfen. Es ist das unvergessliche Verdienst von Bunsen und Alexander von Humboldt, dass sie den Plan einer von Lepsius zu führenden preussischen Expedition befürworteten, auf welchen ein so warmer Freund der Wissenschaft, wie König Friedrich Wilhelm IV. war, mit vollem Verständnis und persönlicher Teilnahme freudig einging.

Zum ersten Male wurde nun ein deutscher Gelehrter mit königlicher Freigebigkeit ausgerüstet, um den Boden alter Völkergeschichte gründlich zu durchforschen, und man darf behaupten, dass niemals eine wissenschaftliche Expedition so zur rechten Zeit in Angriff genommen, so gewissenhaft vorbereitet, so sachkundig geleitet, so glücklich ausgeführt und so fruchtbar an sicheren und mannigfaltigen Resultaten gewesen ist, wie die preussische Expedition nach Aegypten, Aethiopien und der Sinaihalbinsel.

Es war ferner eine glückliche Fügung, dass während der dreijährigen Reise auf Befehl des Königs unter Leitung des Herrn von Olfers im Neuen Museum der Hauptstadt die Räume vorbereitet wurden, welche bestimmt waren, den alten Bestand des ägyptischen Kabinets mit den durch Lepsius in Aussicht stehenden neuen Erwerbungen aufzunehmen. Denn es war von Anfang an die Absicht gewesen, zur Bereicherung der öffentlichen Sammlungen eine Auswahl charakteristischer Denkmäler aus dem Nillande heimzuführen.

Es handelte sich aber nicht um eine blosse Vermehrung des Vorhandenen. Schon von Kairo aus schickte Lepsius in einem Briefe vom 11. Juli 1845 dem Generaldirektor den Plan ein, nach welchem er die Einrichtung des Museums durchgeführt zu sehen wünsche. Es sollte kein Magazin sein, in welchem sehenswerte Gegenstände übersichtlich untergebracht werden, sondern ein nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten künstlerisch angelegtes und ausgestattetes Ganze, ein historisches Museum, wie es nur für Aegypten möglich war, wo man jetzt durch eine Zeit von mehr als drei Jahrtausenden alle Königsdenkmäler sicher datieren konnte. Das alte Reich konnte jetzt zum ersten Male durch eine Reihe grossartiger und in sich vollständiger Originalwerke veranschaulicht werden, ebenso die Glanzzeit des neuen Reichs, die noch ganz unbekannte Gattung äthiopischer Kunst- und Schriftdenkmäler u. s. w.

Der Mittelsaal sollte nach Analogie ägyptischer Tempelräume angelegt und ausgestattet werden, Wandbilder von der Natur des Landes in Verbindung mit den Werken der Menschen eine Anschauung geben.

Dem entsprechend, wurde zum ersten Male der Versuch gemacht, den Besucher eines ägyptischen Museums geistig nach Aegypten zu versetzen, ihm einen Begriff von dem heutigen Standpunkt der Wissenschaft zu geben und durch Fernhaltung alles Fremdartigen ein harmonisches Gesamtbild von der in sich abgeschlossenen und eigenartigen Kultur des Nillandes vor Augen zu stellen.

So ist das ägyptische Museum selbst, wie es durch Lepsius neu ausgestattete und nach seinen Ideen eingerichtet worden ist, ein bleibendes Denkmal der ruhm-

Digitized by Google

reichen Entdeckungsreise und ein künstlerischer Ausdruck davon, wie der Leiter derselben das neu enthüllte Land der Pharaonen seinen Mitbürgern vergegenwärtigen wollte.

Es war in der That ein seltenes Lebensglück, das Richard Lepsius zu Teil geworden ist, dass er mit jugendlicher Kraft von treuen Freunden begleitet zu Ehren des Vaterlandes eine solche Unternehmung durchführen und soviel neues Material selbst herbeischaffen konnte, um sein Leben hindurch davon aus dem Vollen arbeiten zu können. Wurde doch das ältere Reich der Pharaonen durch ihn so gut wie neu entdeckt und das Gedächtnis der Menschengeschichte um Reihen von Jahrhunderten erweitert.

Nun begannen neben dem grossen Prachtwerke, den „Denkmälern aus Aegypten und Aethiopien", das auch ein bleibendes Denkmal der Nilexpedition genannt werden kann, die langjährigen Arbeiten, in denen das unermessliche Material gesichtet und verwertet wurde.

Sie waren im Wesentlichen dreierlei Art. Erstens die „Chronologie der Aegypter"

Eine umfassende kritische Untersuchung über die Grundlage ägyptischer Zeitrechnung war die unerlässliche Vorbedingung eines neuen Aufbaus der Geschichte. Lepsius hat sich derselben im grossartigsten Mafsstabe unterzogen, indem er der Geschichte aller andern Völker und Reiche des Altertums gegenüber die der Aegypter in ihrer Eigentümlichkeit darstellte. Es handelte sich um Fragen von weltgeschichtlicher Bedeutung sowie um die schwierigsten Probleme der Quellenkritik, die neuerdings durch Bunsen und Böckh in ganz entgegengesetztem Sinne behandelt worden waren; und wenn es auch nicht gelang, die echt geschichtliche Ueberlieferung bei Manethos von der nach astronomischen Cyklen konstruierten nach einer sicheren Methode genau zu scheiden, so hat Lepsius doch dadurch, dass er zuerst die in so viel reicherer Folge vorhandenen Denkmäler zum festen Ausgangspunkte machte, ein sicheres Gebäude ägyptischer Reichsgeschichte zweifellos begründet.

Seine Chronologie konnte er 1849 als vollendetes Werk mit tiefempfundenem Danke dem Manne darbringen, der ihn einst vom Kapitol in diese Bahn gerufen hatte und mit dem er treu verbunden blieb, wenn auch gerade die chronologischen Forschungen zu Resultaten geführt hatten, welche denen in Bunsens gleichzeitig erschienenem Werke über Aegypten in wesentlichen Punkten widersprachen.

Das zweite grosse Werk, das aus der Reise hervorging, war das Königsbuch. Das Schlussergebnis zwanzigjähriger Arbeit, die er gleichsam als Archivar des Pharaonenreiches geleistet hatte. Denn Lepsius Haus war in der That das Archiv des ägyptischen Reichs. Dort war ja neben den Funden der dreijährigen, vorzugsweise von geschichtlichen Gesichtspunkten geleiteten Reise Alles, was die Museen und Privatsammlungen Europa's an Königsdenkmälern enthielten, bis auf die kleinsten Scarabäen, die ihn in vielen hundert Exemplaren umgaben, zum ersten Male vollständig vereinigt. Es schien jetzt an der Zeit, einen vorläufigen Abschluss zu machen, um die Summe dessen, was von dem geschichtlichsten der Völker, wie Lepsius seine Aegypter zu nennen liebte, gewusst wird, auf übersichtlichen Tafeln zusammenzustellen, die Namen der Könige des alten wie des neuen Reichs und ihrer Familien in hieroglyphischen Texten mit allen vorkommenden Varianten. Das war das allmälig unter unermüdlichem Sammelfleiss reifende Urkundenbuch des ältesten Reiches der Welt; 1858 war Lepsius so weit, dass er sein Königsbuch dem Könige widmen durfte, an dessen Namen für alle Zeit die Expedition nach Aegypten mit allem Guten, das sie gebracht hat, geknüpft ist.

Digitized by Google

Ausser diesen beiden grossen Werken, ausser den wiederholten Bearbeitungen des Todtenbuchs, durch welche er uns einen tiefen Einblick in die Vorstellungen der Aegypter vom Schicksale der Menschenseele nach dem Tode eröffnet hat, und ausser den Reisebriefen (1852), welche in anmutiger Form die äusseren Vorgänge der grossen Reise darstellen, hat Lepsius seine ägyptischen Studien in den Abhandlungen der Akademie und in Aufsätzen der ägyptischen Zeitschrift niedergelegt. Es ist eine grosse Reihe gehaltvoller Monographien über die Geschichte einzelner Dynastien, über die Götterkreise Aegyptens, über die in Inschriften vorkommenden Metalle, über einzelne Denkmäler u. s. w. Auf einer zweiten Reise gelang es Lepsius, ein neues Denkmal von hervorragender Wichtigkeit, ein Seitenstück zum Stein von Rosette, in dem dreisprachigen Dekret von Kanopos zu entdecken.

Lepsius war kein einseitiger Aegyptolog. Er spürte den Fäden nach, welche die Kultur des Nilthales mit dem Auslande verbinden, wie seine Abhandlung über den Ursprung der dorischen Säule zeigt. An der glänzenden Entwickelung der andern morgenländischen Studien nahm er den eifrigsten Anteil und griff in die assyrischen Forschungen durch seine Behandlung der Eponymen-Listen selbstthätig ein. Die Metrologie war eines seiner Lieblingsfächer und seine Jünglingsstudien über das Schriftwesen der alten Völker und den Stammbaum der Alphabete erhielten eine neue Verwertung, als er von England aus, und zwar auch diesmal unter Einwirkung Bunsens, aufgefordert wurde, für die Verbreitung der Bibel unter schriftlose Völker ein allgemeines, überall ausreichendes, Alphabet in Vorschlag zu bringen. Lepsius war für diese Aufgabe wohl unter allen Gelehrten der theoretisch wie praktisch am meisten Vorbereitete. Er hatte schon für seine eigenen Zwecke Rat schaffen müssen, als er die Nubiersprache aufzeichnete. Er konnte der vorberatenden Kommission ein fertiges Schriftsystem vorlegen und daraus ist das standard alphabet hervorgegangen, in dem die Missionare jetzt die Sprache der Wilden aufschreiben und die heilige Schrift den Heidenvölkern dargeboten wird.

So kam Lepsius immer wieder zu dem Studium zurück, von dem er als Jüngling ausgegangen war.

Feiner Sprachsinn war eigentlich die ursprünglichste und hervorragendste Stärke des reichbegabten Mannes, und der tiefste Zug seines Geistes, während er zum Historiker mehr durch äussere Verhältnisse geworden ist. Auf Erforschung des menschlichen Sprachbaus in seiner wunderbaren Mannigfaltigkeit kam er immer wie auf ein Lieblingsthema zurück, und so wie in Oberägypten die Monumente aufhörten, seine unausgesetzte Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen, wendete er sich mit voller Energie den linguistischen Studien zu. Die lebenden Sudansprachen, die noch nicht erforschten und grammatikalisch dargestellten, waren für ihn auch Urkunden, welche entziffert werden mussten. Er entdeckte in der nubischen Sprache eine von der ägyptischen völlig abweichende. Sie führte ihn zu einem tief in das Innere des Kontinents hineinragenden Sprachgebiete. Halbe Tage sass er in der Nilbarke unverrückt dem Eingeborenen gegenüber, um ihm die Laute und Wörter seiner im eigenen Lande verachteten Sprache abzulauschen, und wenn er einmal unter Freunden auf seine Reise zu sprechen kam, erzählte er am liebsten von den Methoden, die er angewendet habe, um sich mit den ungebildeten Leuten über die verschiedenen Pronomina und anderes grammatisch zu verständigen. Er übersetzte das Markus-Evangelium, um einen zusammenhängenden Text zu gewinnen.

In strengem Pflichtgefühl stellte er diese Studien seiner Hauptaufgabe nach,

Digitized by Google

arbeitete aber unablässig daran weiter und benutzte jede Gelegenheit, seine Sammlungen zu vervollständigen. Auf seinen Ferienreisen pflegte er diese Papiere mit sich zu nehmen, um sich wochenlang in diese Forschung zu vertiefen, und nachdem die Hauptaufgaben alle glücklich erledigt waren, erschien endlich in seinem neunundsechzigsten Lebensjahre zur Ueberraschung der gelehrten Welt, in aller Stille langsam gereift, die nubische Grammatik, ein Werk, das allein im Stande gewesen wäre, den Ruhm eines Forschers zu begründen und das er selbst nicht anstand, für sein reifstes und eigenstes Werk zu halten. Vieles von seinen linguistischen Arbeiten ist Manuskript geblieben und harrt der Verwertung durch geistverwandte Fachgenossen. Das Wichtigste hat er zum Glück noch selbst ausgestalten und abrunden können. Es ist keine Greisenarbeit, sondern ein kühner Eroberungszug; der erste Versuch in die Völker- und Sprachenwelt von Afrika vorzudringen und ein vollkommen wüstes Gebiet urbar zu machen. Ist die Grammatik ein Werk langer Jahre, so ist die Einleitung in letzter Zeit geschrieben. Auch sie bezieht sich zunächst auf die Völker und Sprachen Afrika's, enthält aber viel weitreichende Ideen zur allgemeinen Sprachgeschichte, und hat deshalb als das letzte literarische Vermächtnis des grossen Sprachforschers eine besondere Bedeutung.

Ein halbes Jahrhundert geistiger Arbeit, auf das wir mit dankbarer Bewunderung hinblicken, liegt abgeschlossen vor uns, ein Leben, reicher an äusseren Begebenheiten, unruhiger, wechselvoller, als ein Gelehrtenleben zu sein pflegt, und doch von Anfang bis zu Ende ein Leben ernster Sammlung, in voller Spannung unausgesetzt den höchsten Zielen menschlicher Erkenntnis zugewendet.

Von Jugend an voll rastloser Wissbegierde, war er seines Forscherberufs so gewiss, dass er vor keinem Problem zurückwich, und wie er, durch die Gunst der Verhältnisse überall gefördert, von Erfolg zu Erfolg fortschritt, steigerte sich in ihm die angeborene Zuversicht des Gelingens, die ihn bei allen Arbeiten begleitete und die, weil sie die nie versiegende Quelle des rüstigsten Mutes war, zu dem Erfolge selbst wesentlich beitrug.

Dies männliche Selbstvertrauen, das in Lepsius' ganzer Persönlichkeit ausgeprägt war, ist niemals Ueberhebung gewesen. Es hat ihn nie zu vorschnellen Urteilen verleitet oder gar zur Geringschätzung fremder Leistungen. Mit selbstverläugnendem Fleisse hat er sich den mühseligsten Arbeiten unterzogen, immer von Neuem seine Ergebnisse nachprüfend. Seine Stärke lag aber darin, dass er auch das Kleine immer von hohen Gesichtspunkten ansah und vom Einzelnen sich zu Gesamtanschauungen erhob, die er als persönliche Ueberzeugung mit voller Wärme vertrat. In allen Untersuchungen strebte er zu festen Resultaten vorzudringen, darum waren sie so fruchtbar, auch wenn die Ergebnisse einzeln anfechtbar waren. Es war ihm unmöglich, etwas Unklares niederzuschreiben. Alles war überlegt, im Ausdruck knapp, die Gedanken folgerichtig und fest gefügt.

Wenig Gelehrten ist es vergönnt gewesen, so viel wüstes Land urbar zu machen, so viel unbetretene Pfade zu bahnen, so viel neues Material an das Licht zu ziehen. Darum konnten seine Verdienste um die Förderung menschlicher Erkenntnis nicht dem Mafsstabe subjektiver Wertschätzung unterliegen; seine Arbeiten können im Grossen und Ganzen nur als Grundlage verwendet, aber nicht in Frage gestellt werden.

Nach dem Vorbilde unserer grössten Philologen hat er Geschichte und Sprachkunde umfasst. Doch war sein grosses und mitunter alle Kräfte anspannnendes Tage-

Digitized by Google

werk zugleich ein wohl umgränztes, welches seinem Leben Einheit und innern Zusammenhang gab. Darum ging er bei vollem Anteil an allen Fortschritten in Wissenschaft und Kunst durch die Gelehrtenwelt mit sicherem Schritt seinen gewiesenen Weg nach festen Zielen, ohne durch Schwanken oder auf Abwegen Zeit und Kraft zu vergeuden; ein in seltenem Grade selbständiger, von Andern unabhängiger, auf manchen Gebieten selbst einsamer Forscher und doch mit den Besten der Zeitgenossen im In- und Auslande in Freundschaft verbunden.

Er hatte früh eine gewisse weltbürgerliche Stellung ohne dem Vaterlande fremd zu werden. Er hatte das Glück, zwei Königen Preussens persönlich nahe zu stehen und wusste es vor Allem hoch zu schätzen, dass es ihm vergönnt war, das preussische Banner im fernen Weltteile zu entfalten und eine neue Aera für Wissenschaft und Kunst im Vaterlande einweihen zu dürfen.

Lepsius hatte neben den Eigenschaften, welche den Forscher ausmachen, einen praktischen Sinn, ein Talent für Organisation. So verständig wie er seine ganze wissenschaftliche Thätigkeit einrichtete, so dass sie bei allem Wechsel doch wie ein Werk aus einem Gusse anzusehen ist, so hat er sich auch als Leiter der Expedition, als Ordner seines Museums bewährt. Die meisterhafte Korrektheit seiner Textausgaben beruht darauf, dass er die richtige Technik zuerst in grösster Ausdehnung einführte. Die von ihm dem Museum überwiesene Sammlung von Papierabdrücken bilden einen wichtigen Schatz wohlgeordneter Urkunden. Die Herstellung unserer hieroglyphischen Typen, welche jetzt auch im Auslande benutzt werden, ist sein Werk.

Es war ihm ein Bedürfnis, neben der stillen Forscherarbeit eine nach aussen gerichtete Wirksamkeit zu haben; darum baute er so gerne nach eigenen Plänen, und verwaltete das Amt des Oberbibliothekars bis zuletzt mit grossem Eifer; der Wechsel der Beschäftigung hat dazu beigetragen, seine geistige Rüstigkeit so lange zu erhalten.

Einem langen Lebenstage voll Sonnenglanz folgte ein Abend, von düsterem Gewölk umhangen. Mit hohem Mute hat er getragen, was über ihn verhängt wurde, und während die Glieder den Dienst versagten, hat sein Geist in vollkommen ungeschwächter Spannkraft fortgearbeitet. Er hatte noch die Freude, ein Lieblingswerk, an dem er selbst wiederholt gearbeitet, das Todtenbuch der Aegypter, nach dem ältesten Texte bearbeitet, von Herrn Naville in Genf, einem seiner vertrautesten Schüler, in Bild und Schrift, als Manuskript vollkommen vollendet zu wissen. Es wurde nun ihm selbst, wie einst den alten Aegyptern, gleichsam ein Abschiedsgruss aus der Welt des Sichtbaren und eine Mitgift für die letzte Fahrt.

Auf dem Sterbelager vollendete er auch die Schrift über die Längenmafse der Alten, nachdem er eine Streitschrift zurückgezogen hatte, um nicht, wie er sich ausdrückte, in Disharmonie aus dem Leben zu scheiden.

Einem ritterlichen Helden gleich ist er in voller Waffenrüstung gefallen, mit der Welt fertig, ruhig, in glaubensvoller Zuversicht.

Unser Museum hält sein Andenken in Ehren, denn es ist stolz darauf, dass es einen Mann, dessen Name so in die Bücher der Geschichte eingetragen ist, neunundzwanzig Jahre hindurch unter seine Beamten zählen durfte.

ANFANG OKTOBER ERNST CURTIUS

Digitized by Google

AUS DER GEMÄLDEGALERIE DER KÖNIGLICHEN MUSEEN

ANBETUNG DER KÖNIGE VON VITTORE PISANO UND DIE MADONNA MIT HEILIGEN AUS DEM BESITZ DES CAV. DAL POZZO

VON W. BODE UND H. VON TSCHUDI

In der an Gemälden der italienischen Schulen des fünfzehnten Jahrhunderts ausserordentlich reichhaltigen Versteigerung von Alexander Barker in London, im Jahre 1874, befand sich unter Fra Filippo's Namen ein in kleinen Figuren die Anbetung der Könige darstellendes Rundbild. Die Erwerbung dieses Bildes, eines der wenigen tadellos erhaltenen Gemälde der Sammlung, war für unsere Galerie in Aussicht genommen; allein in Folge eines Missverständnisses des für die Versteigerung beauftragten Kommissars wurde dasselbe einem dritten Käufer zugeschlagen. Aber das Bild kam, wohl weil man an die Autorschaft des Fra Filippo nicht glaubte und doch einen bestimmten Künstler dafür nicht zu nennen wusste, bald darauf wieder in den Handel. Durch einen glücklichen Zufall wurde es im Jahre 1880 von Paris aus zur Ansicht eingesandt und für die Galerie erworben.

Barkers Bezeichnung des Bildes als ein Werk des Fra Filippo konnte bei Einreihung desselben in die Gemäldegalerie ebensowenig für die Benennung in Betracht kommen, wie die ältere Bestimmung desselben als Dello. Die Eigenart des Ersteren ist nirgends im Bilde zu erkennen; und Letzterer ist, wenn wir in den noch beinahe gotischen Fresken des Chiostro verde von Santa Maria Novella zu Florenz wirklich Dello's Hand zu erkennen haben, gleichfalls ein grundverschiedener Künstler. Die in dem Gemälde so augenfällige eigentümlich naturalistische Richtung auf das Plastische und auf treue Wiedergabe alles Beiwerks, namentlich in den Kostümen, Tieren u. s. f., hatten Crowe und Cavalcaselle bestimmt, einen „der Richtung der Peselli verwandten Maler aus der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts" darin zu erkennen, bei welcher Bestimmung sie — ob ganz mit Recht, erscheint mir zweifelhaft — die interessanten Truhenbilder der Sammlung Torregiani und Buonarroti in Florenz als bezeichnende Werke der Peselli zu Grunde legten. Eine verwandte Auffassung des Bildes hat wohl auch zu der alten Bezeichnung Dello geführt, da noch jetzt im italienischen Kunsthandel (auf Grund einer Notiz Vasari's) eine bestimmte Art von tüchtigen Truhenbildern im Charakter der Peselli und des Benozzo als Arbeiten Dello's ausgegeben zu werden pflegt.

Allein mit dieser Bestimmung, so zutreffend sie in verschiedener Beziehung erscheint, lassen sich doch mehrere hervorstechende Eigentümlichkeiten des Bildes keineswegs zusammenreimen. So zeigt schon die Färbung nicht die einfach kolorierende Art der Florentiner des fünfzehnten Jahrhunderts, die namentlich auch bei den auf den Namen der Peselli vereinigten Werken charakteristisch ist: verglichen mit den in unmittelbarer Nähe des Anbetungsbildes aufgestellten Gemälden eines Masaccio und Fra Filippo

Digitized by Google



Digitized by

Digitized by Google



VITTORE PISANO

ANBETUNG DER HEILIGEN DREI KÖNIGE

ORIGINAL IN DER K. GEMÄLDEGALERIE ZU BERLIN

Digitized by Google

MU

Digitized by Google

erscheint der Künstler der Anbetung als ein entschiedener Kolorist. Andererseits hat das Bild aber auch, neben einzelnen beinahe derb realistischen Seiten, gewisse altertümliche Härten namentlich in den idealen Gestalten, die einen viel engeren Zusammenhang mit der Kunst des Trecento zeigen, als er sich bei irgend einem dieser florentiner Maler aus der ersten Hälfte des Quattrocento, insbesondere auch bei Pesellino nachweisen lässt. Deshalb glaubten wir, von Florenz als der Heimat des Künstlers unserer Anbetung der Könige absehen zu müssen. Dies zugegeben, konnte aber für uns nur noch Ein Maler in Frage kommen, Vittore Pisano, an welchen verschiedene Eigentümlichkeiten des Bildes gleich auf den ersten Blick erinnern: die Freude an der Natur, wie das Verständnis und der Realismus in der Wiedergabe derselben, die mancherlei Tiere, die Pferde in ihrem schwerfälligen Bau und die kleinen Trossknechte auf denselben, die individuellen Bildnisse einiger Männer aus dem Gefolge der Könige, endlich die reichen phantastischen Trachten. Eine genauere Vergleichung mit den beglaubigten Werken des berühmten Veronesers hat uns überzeugt, dass er in der That der Künstler dieses Bildes ist, welches als das umfangreichste, in der Komposition mannigfaltigste, dabei tadellos erhaltene Tafelbild desselben eine eingehendere Beschreibung und eine künstlerische Vervielfältigung, wie sie in der sehr gelungenen Radierung Halms diesem Hefte beigegeben ist, wohl verdient.

Freilich mit dem Material zu unmittelbarem Vergleich steht es bisher recht misslich; pflegt man doch zwei Bildchen der früheren Sammlung Costabili in Ferrara als die einzigen zweifellosen Tafelbilder des Vittore Pisano namhaft zu machen: das bezeichnete kleine Heiligenbild in der National Gallery zu London, sowie das spanngrosse Profilbildnis des Leonello d'Este, welches aus Barkers Sammlung in den Besitz von Giovanni Morelli zu Mailand gekommen ist; von diesen beiden Bildern ist das erstgenannte obenein stark restauriert. Aehnlich steht es auch mit den Fresken des Künstlers: von allen Fresken und Freskencyklen, welche derselbe im Dogenpalast zu Venedig, im Lateran zu Rom, in den Palästen zu Mantua, Pavia u. s. f. ausführte, ist nichts mehr auf uns gekommen. Nur einige kleinere Arbeiten der Art sind uns in Ueberresten erhalten: Der hl. Georg über dem Eingang der Cappella Pellegrini in Santa Anastasia zu Verona, die Verkündigung und die Figuren der HH. Georg und Michael als Schmuck des Grabmals Brenzoni in San Fermo ebenda, endlich vielleicht die dürftigen, sehr schadhaften Reste von Fresken in San Eustorgio zu Mailand, die neuerdings durch De Tauzia als wahrscheinliche Jugendwerke des Vittore auf Grund der Studien dazu in dem Vallardi'schen Skizzenbuch des Louvre nachgewiesen sind. Wenn also Vittore Pisano, im Gegensatze zu den gleichzeitigen Künstlern Toscana's, mit den übrigen grossen Begründern der Renaissance in Oberitalien, Jacopo Bellini und Francesco Squarcione, das gemeinsame Schicksal teilt, dass von ihrer umfassenden Thätigkeit als Freskomaler nur ganz dürftige Reste vorhanden sind, so haben doch diese Künstler andererseits vor ihren toscanischen Zeitgenossen voraus, dass in anderer Beziehung um so reichere Zeugnisse ihrer Thätigkeit erhalten sind: von Squarcione allerdings nur der grossartige, unter seiner Aufsicht gemalte Freskencyklus seiner Schüler in den Eremitani, von Jacopo Bellini die beiden grossen Skizzenbücher im British Museum und im Louvre, von Vittore Pisano gleichfalls ein reichhaltiger Band seiner Skizzen und Studien, der bekannte Codex Vallardi im Louvre, sowie namentlich die stattliche Folge seiner berühmten Medaillen. In beiden, in den Zeichnungen wie in den Medaillen, liegt uns, auch abgesehen von den Ueberresten an Fresken und Tafelbildern, ein hinreichend genügendes Material vor zur Bestimmung unseres

Digitized by Google

Tafelbildes der Anbetung der Könige; und noch überzeugender lässt sich daraus ein zweites, kaum weniger interessantes Tafelbild, der unter Dürers Namen in der Galerie von Lady Ashburnham zu London befindliche hl. Eustachius als Arbeit desselben Meisters nachweisen.

Betrachten wir zuerst die Anbetung der Könige. Der Künstler hat das biblische Motiv zu einem lebensvollen Bilde seiner Zeit ausgestaltet. Die drei Könige, die mit reichem Tross zur Hütte Josephs gezogen kamen, sind mit ihren vornehmsten Dienern abgesessen, um dem Christkind ihre Huldigungen und Geschenke darzubringen; links die Trossbuben auf den Pferden der Herren, und dahinter auf der Landstrasse das übrige Gefolge; rechts hinter der Strohhütte, mit Esel und Ochs, ein Mohr im Begriff seine beiden Kameele einzustallen. Die Landschaft, um die schmale Bucht eines Bergsees gruppiert, zeigt in naturalistischer Wiedergabe ein Motiv im Charakter des Gardasees. Die naiv realistische Auffassung geht gleichmässig durch das ganze Bild hindurch. Nur die heilige Familie und der alte knieende König haben eine, von der Antike abgeleitete Idealtracht; alle übrigen Figuren zeigen das Kostüm der italienischen Fürstenhöfe um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts. Und wie die Fürsten und Vornehmen jener Zeit durch Italien reisten, so lässt der Künstler auch seine heiligen drei Könige mit reichem Tross, mit Jagdhunden und Jagdfalken gen Bethlehem ziehen. In der Luft haben zwei Falken einen Reiher gestellt, andere beissen sich vorn am blumenbesäten Ufer eines Baches mit den Reihern, die sie niedergestossen haben; ein prachtvoller Pfau sitzt auf dem Strohdach der primitiven Hütte; Elstern fliegen scheu, vom Lärm der kämpfenden Reiher und Falken aufgeschreckt, in die stattliche Cypresse im Vordergrunde; eine Schafherde im Mittelgrund, befestigte Villen und terrassenförmig ansteigende Weinberge an den Bergabhängen, auf der reich belebten Landstrasse sogar ein Galgen [1]) vollenden das treu und naiv geschilderte Zeitbild.

Diese Freude an der Darstellung der den Künstler umgebenden Natur, die treffende Wiedergabe der derben Pferde und der übrigen Tiere, die reichen und mit besonderer Vorliebe ausgeführten Kostüme gemahnen, wie gesagt, schon bei oberflächlicher Betrachtung des Bildes an Pisano's Medaillen und Studien. Eine nähere Prüfung der einzelnen Details bestätigt dies durchweg, obgleich dieselbe dadurch erschwert ist, dass der Künstler uns hier eine fürstliche Gesellschaft mit ihrem Gefolge im Festgewande vorführt, während wir, namentlich auf seinen Medaillen und Gemälden, fast nur eisengepanzerte Männer vor uns sehen. Die Gäule entsprechen im starken Bau, den kurzen aber breiten Hufen, der Bildung der Köpfe, namentlich aber auch in der Art ihrer Verkürzung ganz den Pferden auf Pisano's Medaillen und Zeichnungen. Ja der in unserem Bilde so auffällige, von hinten gesehene Schimmel geht wohl auf dieselbe Studie zurück, wie der Gaul des Pagen auf der Rückseite der Medaille des Johann Palaeologus, so wie die Pferde auf dem Revers der Medaille des Giovanni Francesco Gonzaga und in den beiden zugehörigen Zeichnungen in Oxford und im Codex Vallardi (Blatt 101 verso); endlich ist wohl auch der Gaul auf der schönen Rückseite der Medaille des Domenico Malatesta Novello mit Benutzung derselben Studie entstanden. Auch Sattel und Zaumzeug sind in allen diesen Darstellungen sehr ähnlich; und die auffallend

[1]) Meines Wissens ist dies das einzige Mal, dass ein Galgen, als blosses Beiwerk zur Charakteristik des landschaftlichen Hintergrundes auf einem italienischen Gemälde des Quattrocento dargestellt ist.

Digitized by Google

kleinen Pagen finden wir dort wie hier. Ebenso kehrt der Pferdekopf zuäusserst links in unserem Bilde auf dem bezeichneten Gemälde der National Gallery in derselben Anordnung und Aufschirrung hinter der Gestalt des hl. Georg wieder.

Für die reichen Kostüme der heiligen Könige und des sie umgebenden Hofstaats bieten die zahlreichen Zeichnungen, auch die in den Kabinetten von Berlin, Oxford, Florenz, von Herrn Gustave Dreyfuss u. s. f. zerstreuten einzelnen Blätter eine Fülle von verwandten Kostümen. Eine derselben, im Codex Vallardi auf Blatt 19, ist offenbar die Studie zu dem blondlockigen, von hinten gesehenen jungen Mann unseres Bildes, wie das nebenstehende verkleinerte Facsimile dieser Zeichnung beweist. Von den Köpfen zeigen die meisten einen durchgehenden allgemeinen Typus, von dem sich jedoch vier Köpfe um so schärfer in ihrer, teils sehr herb ausgesprochenen Individualität abheben. Es sind dies die beiden Profilköpfe zu den Seiten des eben erwähnten, von der Rückseite gesehenen jungen Mannes — der schöne Jüngling ist, wie es scheint, der Sohn des älteren, kränklich aussehenden Mannes —, sowie die beiden hässlichen jungen Leute neben Joseph; der eine mit einem Falken auf der linken Hand, der andere die Krone des knieenden Königs haltend. In lebendiger, treuer Wiedergabe der Individualität kommen diese Bildnisse den Porträtköpfen auf Pisano's Medaillen ganz nahe. Leider bieten uns aber letztere, soviel ich sehen kann, keinen Anhalt zur Bestimmung auch nur eines dieser Porträts, in denen wir wohl hochgestellte Persönlichkeiten aus Vittore's Zeit zu suchen haben. Vielleicht geben einmal die Devisen, welche an ihren Kostümen oder denen ihrer Diener angebracht sind, den Anhalt zur Bestimmung der Personen. Es sind dies: neben den beiden Bildnissen rechts, die Inschrift gratt fai dir(n); am Rock des jungen Mannes zuäusserst links sinst · ns · le · ♁ (monde); endlich am Geschirr des Schimmels die Inschrift HONIA · BŌA · IN · TENPOR ·, und am Hut eines Trossbuben tenps, wohl nur als Abkürzung des letztgenannten Wahlspruchs und daher auf dieselbe Familie deutend. Wir haben also, nach diesen auffällig angebrachten Devisen zu urteilen, die Mitglieder von drei Familien in unserem Bilde zu suchen; und das würde mit meiner Annahme übereinstimmen, dass dasselbe vier eigentliche Bildnisse aufweist, von denen zwei Vater und Sohn vorstellen.



Auffallend ist der Gegensatz zwischen diesen lebenswahren, aus der Zeit gegriffenen Gestalten und den idealen Figuren: der Maria, Joseph und dem greisen knieenden König. Wie die beiden letzteren fast auf den gleichen Typus zurückgehen, so leiden diese Gestalten überhaupt an einer gewissen Schemenhaftigkeit und an Mangel an Naturstudium, der sich in der Gewandung durch lange hässliche Parallelfalten kund gibt, die noch gotische Traditionen verraten. Die gleiche Erscheinung sehen wir aber auch in dem Londoner Bildchen, namentlich in der Madonna mit dem Kinde; auch das Skizzenbuch im Louvre bietet uns zahlreiche Beispiele dafür: ich mache insbesondere auf verschiedene Madonnen aufmerksam, die nach Haltung und Bewegung, auch des Kindes, mit Wahrscheinlichkeit als erste flüchtige Auf-

Digitized by Google

zeichnungen bei der Gestaltung dieser Gruppe unserer Anbetung anzusehen sind. Auf einem Blatt des Codex Vallardi findet sich sogar neben vier solchen Studien zur Madonna die Skizze eines Kameels mit seinem Treiber fast genau so, wie wir es auf dem Berliner Bilde dicht hinter der Madonna sehen.

Wie in der Gewandung so lässt sich auch in der Zeichnung der Figuren in beiden Bildern ein Künstler erkennen, in welchem handwerksmässige gotische Angewöhnungen und unmittelbare Naturauffassung nebeneinander hergehen; so in der Form und Haltung der auffallend kleinen Hände, in Zeichnung und Stellung des Ohrs, in den teilweise überschlanken Proportionen u. s. f. Die gleiche Beobachtung machen wir auch in den Zeichnungen Vittore's sowie in seinen Fresken und Medaillen, soweit auf diesen die Details der idealen Gestalten überhaupt erkennbar sind.

Gleichmässiger in der naturalistischen Durchbildung als die menschlichen Figuren sind die zahlreichen und mannigfaltigen Tiere. Die bereits oben näher besprochenen Pferde, die beiden Kameele, der Esel, unter den Vögeln namentlich die Elstern und der prächtige Pfau. Gerade den Pfau hat man — bisher allerdings nur im Gespräch mit dem Unterzeichneten — als einen Beweis gegen die Urheberschaft des Vittore Pisano angeführt: Giovanni Morelli nenne ja ausdrücklich den Pfau das „Monogramm" des Stefano da Zevio (Lermolieff, die Werke ital. Meister u. s. f., S. 395, Anm. 1) und zwar gerade bei Gelegenheit eines unter Pisano's Namen gehenden Bildes dieses seines altertümlichen geringen Nachfolgers in der Galerie zu Verona. Ich zweifle indess nicht, dass Herr Morelli selbst, namentlich dem Gesamtcharakter des Bildes gegenüber, gar nicht daran denken würde, diesem Pfau, der auf dem Dache eines Stalles durchaus seinen natürlichen Platz hat und sich daher nicht selten auf Darstellungen dieses Motivs im Quattrocento angebracht findet, die Bedeutung eines Monogramms beizumessen. Wie bedenklich es überhaupt ist, Tiere oder ähnliche Gegenstände auf Bildern, wenn sie Bezug auf den Namen des Künstlers haben, notwendig als Monogramm desselben deuten zu wollen, dafür brauche ich nur auf den Unfug hinzuweisen, der bis in die neueste Zeit bei der Bestimmung vlämischer Landschaften getrieben wurde. Wo man einen „Finken im Baume" zu entdecken glaubte, taufte man das Bild auf Vinckboons' Namen, der doch seine Gemälde fast regelmässig mit seinem vollen oder abgekürzten Namen bezeichnet und nur ganz ausnahmsweise einmal einen kleinen Vogel in seiner Landschaft angebracht hat — dann aber nur zufällig. Aehnliche Verwirrung hat auf älteren niederländischen Gemälden die Eule angerichtet, nach welcher man das fragliche Bild dem Civetta (Herri de Bles) zuschreiben zu müssen glaubte. Dass aber auch der Veroneser Stefano da Zevio, trotz seiner offenbar dem Vittore Pisano nachgeäfften Vorliebe für die Anbringung von allerlei Tieren auf seinen Gemälden, keineswegs den selten fehlenden Pfau notwendig als sein Monogramm betrachtet wissen wollte, geht daraus hervor, dass wenigstens zwei von seinen wenigen Bildern und Fresken seinen vollen Namen tragen (Stefanus pinxit). Doch davon abgesehen vergleiche man nur den Pfau auf Stefano's Anbetung der Könige in der Brera (oder auf einem seiner Fresken in Santa Maria della Scala zu Verona) mit dem Pfau auf unserem Bilde; so gross, wie der Abstand zwischen beiden Bildern überhaupt, ist auch die Verschiedenheit in der Wiedergabe jenes Tieres in denselben.

Freilich verglichen mit Pisano's zahlreichen Tierstudien im Skizzenbuch des Louvre, oder den Darstellungen von Tieren auf den Medaillen und auf dem Fresko in Santa Anastasia, müssen selbst die Tiere auf der Berliner Anbetung meist entschieden zurückstehen. Aber dieselben Vorzüge der Fresken vor den Tafelbildern finden sich

Digitized by Google

bekanntlich bei fast allen gleichzeitigen Malern, ja fast bei allen Malern des Quattrocento überhaupt; sie sind in der Entwickelung der Freskomalerei und dem Mangel an Uebung in der Tafelmalerei begründet. In zwei Punkten bietet aber dieses Rundbild des Pisano ein über jene Studienblätter hinausgehendes Interesse und lehrt ihn von neuen Seiten kennen, neue Talente in ihm entdecken: in der Landschaft und im Kolorit. Der Künstler dieses Bildes geht in der Bedeutung, welche er der Landschaft einräumt, wie in der Auffassung und Wiedergabe derselben wesentlich über die gleichzeitigen Maler, selbst über die Florentiner hinaus. Während



bei Masaccio und Pesellino die Landschaft nur als Hintergrund der figürlichen Komposition angedeutet ist und Vittore's langjähriger Mitarbeiter Gentile da Fabriano die Landschaft nach Art des Trecento in einzelnen Hauptbestandteilen, einem Berg, Busch, vereinzelten Blumen u. s. f. gewissermafsen symbolisch darstellt, ist in unserer Anbetung die Komposition schon mitten in die Landschaft verlegt, und für diese ist schon ein bestimmtes Motiv aus der den Künstler umgebenden Landschaft gewählt; hier, wie ich bereits ausgesprochen habe, anscheinend ein Motiv vom Gardasee. In der Wiedergabe dieses Motivs, in der Perspektive, Anordnung und Färbung zeigt sich derselbe tüchtige naturalistische Sinn, den wir in der Darstellung der Figuren

Digitized by Google

und Tiere kennen gelernt haben; ja selbst die Luftperspektive erscheint in naiver Weise bereits bis zu einem gewissen Grade beobachtet, zumal wenn man berücksichtigt, dass die tiefe, allzu dunkle grüne Färbung im Mittelgrund und in der Ferne durch Nachdunkeln und Verändern zu einem beinahe schwarzen Ton herbeigeführt ist — eine Erscheinung, welche gerade im Grün (sowie im dunkeln Blau) für die meisten Tafelbilder der paduanisch-venezianischen Schule um die Mitte und bis in die letzten Jahrzehnte des Quattrocento charakteristisch ist.

Dieser malerische Sinn, der sich in der Landschaft ausspricht, kommt auch in der Färbung des ganzen Bildes zur Geltung; und gerade hier macht sich die Landschaft doch wieder in gewissem Sinne als der Hintergrund der figürlichen Darstellung geltend, die sich leuchtend und farbig von den tiefen, fast einfarbig braun-grünen Wiesen und Berghängen abhebt. Die vorwiegende Farbe ist ein sehr mannigfaltig abgestuftes Rot, daneben im hellen Lichte Gelb und Weiss. Dagegen ist das Blau, und zwar sehr abgetönt, fast auf den herkömmlich so gefärbten Mantel der Madonna beschränkt, während das Grün für die Landschaft aufgespart ist. Halms Radierung zeigt auch eine andere malerische Eigentümlichkeit unseres Bildes: wie geschickt nämlich die Lichtführung zur Klärung der etwas überfüllten Komposition benutzt ist.

Mit dem frischen Eindruck unseres Rundbildes sah ich im Laufe dieses Sommers die reichhaltige, namentlich auch durch ihre altitalienischen Gemälde hervorragende Galerie von Lady Ashburnham in London wieder. Mein würdiger Freund Henry Willet, dem ich die Einführung verdankte, wünschte mich besonders auf ein Gemälde aufmerksam zu machen, das in der Sammlung den Namen Dürers trägt, welches ihm aber kürzlich ein französischer Kunstfreund, dem er die Sammlung in Doverstreet zeigte, mit Bestimmtheit als ein Werk des Jehan Foucquet bezeichnet hätte. Ich war daher nicht wenig erstaunt, in dem so angekündigten Werke den Meister des Berliner Anbetungsbildes wiederzufinden, der sich hier noch unverkennbarer als Vittore Pisano verrät.[1])

Die umstehende Abbildung, nach einer grossen Aufnahme Brauns von Halm gezeichnet, gibt Komposition und Charakter des Bildes treu wieder. Die italienische Herkunft desselben bezeugt schon das Pappelholz, auf dem es gemalt ist. Das Motiv, in Italien äusserst selten und in Verona wohl aus Einflüssen der benachbarten deutschen Kunst zu erklären, war so recht nach dem Sinn des Pisano, der sich hier ein hervorragendes Denkmal seiner Freude an der Beobachtung der Tiere und seiner Meisterschaft in der Darstellung derselben gesetzt hat. In jedem Tiere erkennen wir hier den Künstler

[1]) Das Bild ist ebenso tadellos erhalten wie das Berliner Bild und misst etwa 45 cm in der Breite bei 37 cm in der Höhe. Dass Vittore einen hl. Eustachius für die Kapelle Pellegrini in Santa Anastasia malte, wahrscheinlich al fresco, erfahren wir durch Vasari; doch stimmte dieses Fresko im Motiv nicht mit dem Londoner Gemälde überein. Dagegen rühmt Vittore's Zeitgenosse, Bartolommeo Facio, in seiner 1456 verfassten Schrift „de viris illustribus" ein Tafelbild mit dem hl. Hieronymus, dessen Uebereinstimmung mit jenem Gemälde so auffällig ist, dass man fast vermuten sollte, Facio habe in der Erinnerung Eustachius mit Hieronymus verwechselt, oder mindestens dass hier ein Gegenstück des Bildes bei Lady Ashburnham erwähnt sei. Ich lasse deshalb Facio's Worte hier folgen: „Sunt et ejus ingenii atque artis exemplaria aliquod (also gross wird die Ausbeute an Tafelbildern des Vittore, die uns bisher unbekannt geblieben sind, nicht sein) picturae in tabellis ac membranulis, in quîs Hieronymus Christum Crucifixum adorans, ipso gestu atque oris majestate venerabilis; et item eremus in qua multa diversi generis animalia, quae vivere existimes."

Digitized by Google

der Vallardi'schen Studien und der berühmten Medaillen; und in der That weist das Skizzenbuch im Louvre verschiedene Studien zum Bilde auf, wie Louis Courajod für mich zu konstatieren die Freundlichkeit hatte. Auf Blatt 163 finden wir eine flüchtige Skizze des ganzen Reiters; auf Blatt 161 eine genaue Studie vom Hinterteil und auf Blatt 145 vom Kopf des Pferdes; auf der Rückseite von Blatt 220 die Studie zu dem sich nach dem Pferde umwendenden grossen Windhunde. In der Auffassung und Zeichnung der prächtigen Rittergestalt, bis zu den charakteristischen Fingern der kleinen mageren Hand, im Typus des feurigen Hengstes, im tiefen Braungrün der Landschaft, auf dem sich die helle Färbung der Hauptfigur — der Heilige trägt ein Jagdgewand aus goldenem Gewebe und hellblaue pelzbesetzte Kopfbedeckung, während der Gaul isabellenfarbig ist — scharf abhebt, gibt sich aber auch die engste Verwandtschaft mit dem Berliner Tafelbilde kund. Nur ist die Ausführung hier noch sorgfältiger, fast von einer miniaturartigen Durchführung. Daraus wie aus der ungeschickten Perspektive[*]), aus der Tracht, dem stark gotisierenden Faltenwurfe derselben und der altertümlichen Gestalt des Gekreuzigten, dürfen wir wohl darauf schliessen, dass dieses Bild etwa um ein Jahrzehnt früher entstanden ist als die Berliner Anbetung der Könige, in welcher schon die Fülle origineller und reicher Trachten die Entstehung ziemlich genau feststellen lässt: etwa kurz vor der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, also in Vittore's letzter Zeit. Soweit bei der schlechten Erhaltung ein Urteil noch möglich, werden wir etwas später als den Eustachius, jedenfalls vor die Anbetung der Könige, das Bild der National Gallery setzen müssen; dafür spricht auch der Umstand, dass dasselbe wahrscheinlich für Leonello d'Este gemalt wurde, dessen Medaille, von Pisano's Hand, sich in dem alten Rahmen des Bildes zweimal eingelassen findet. Das kleine Profilbildnis dieses Fürsten im Besitz des Herrn Giovanni Morelli zu Mailand muss, nach der Uebereinstimmung mit dem Bildnis desselben Fürsten auf Vittore's bekannten Medaillen, gleichfalls in die spätere Zeit der Thätigkeit des Künstlers, jedesfalls nach 1440, gesetzt werden. Der Ausspruch von Crowe und Cavalcaselle, dass sich „die Seltenheit von Vittore's Gemälden aus diesen späteren Jahren zum Teil durch die zeitraubende Thätigkeit bei Anfertigung der Formen zu seinen zahlreichen Medaillen erkläre", erscheint danach nicht gerechtfertigt, da alle die hier zusammengestellten Gemälde gerade aus der späteren Zeit des Künstlers stammen. —

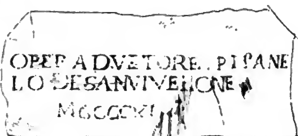
Als ein frühes Jugendwerk, aus dessen Inschrift man auch den Geburtsort des Künstlers zu bestimmen pflegt, wird in allen Monographien über Vittore Pisano ein Madonnenbild vom Jahre 1406 erwähnt, welches Bart. dal Pozzo in seinem Besitze beschreibt, das aber seitdem verschwunden sein soll. Dies Bild befindet sich gleichfalls in der Berliner Galerie, und zwar im Magazin derselben, in welches es von vornherein wegen seiner sehr schadhaften Erhaltung verwiesen wurde. Wahrscheinlich stammt dasselbe aus Solly's Sammlung. Doch über dieses Gemälde möge Dr. von Tschudi das Wort haben, der die Inschrift auf demselben zuerst richtig gelesen und die Identität des Bildes mit dem von Dal Pozzo beschriebenen Gemälde erwiesen hat.

*) Das Waldesdickicht, mit seinen ragenden Felsen, dem von Wild aller Art belebten See und seinem rauschenden Strom, zieht sich wie eine plastische Landkarte bis an den Bildrand, ohne dem Beschauer den freien Abschluss durch den Himmel zu gönnen.

Digitized by Google

In seinen, 1718 erschienen, Lebensbeschreibungen veronesischer Maler sagt Dal Pozzo auf Seite 9: „Von derselben Hand (Pisanello's) befindet sich im Hause des Verfassers vorliegenden Buches ein Gemälde auf Holz, bewunderungswürdig wegen seines Alters von über 300 Jahren, auf dem die Jungfrau mit dem Kind im Schofs dargestellt ist, zu den Seiten der hl. Johannes der Täufer und die hl. Katharina in zarter, wennschon altertümlicher Manier. Zu den Füssen des Kindes ist ein Zettel mit der Inschrift in römischen Lettern: Opera di Vettor Pisanello de San Vi Veronese. MCCCCVI."

Man sieht, diese Schilderung stimmt nicht völlig mit unserem Bilde, wie es die beigegebene Abbildung zeigt, lässt aber doch, namentlich in Verbindung mit der Inschrift, keinen Zweifel übrig, dass wir es mit demselben Werke zu thun haben. Zur Ergänzung mögen noch ein paar Worte über den koloristischen Charakter des Gemäldes folgen. Marie ist mit der reichen Pracht der Zeit angethan. Der Brokat ihres Kleides besteht aus Blattgold mit eingepunztem Granatmuster, dessen Glanz durch die dünnaufgesetzte braunrötliche Farbe warm durchschimmert. Ein tiefblauer Mantel, der an den umgeschlagenen Stellen ein gelbgrünes Futter zeigt, und mit orientalisierendem Goldornament gesäumt ist, liegt auf ihren Schultern. Das Haupt bedeckt ein turbanartig geordnetes weisses Linnen, das in feiner Fältelung auf Schultern und Nacken fällt. Die links stehende Katharina ist in ein schlichtes unter der Brust gegürtetes Gewand gehüllt, das nach oben mit einem breiten braunen Saum abschliesst und dessen kräftiges Rot auf den Faltenkanten in gelblichen Schiller übergeht. Johannes trägt einen Mantel, der ein violettes Unterkleid sichtbar werden lässt. Der ältliche, hinter dem Täufer vorblickende Kopf einer Heiligen, die durch die Monstranz als hl. Klara von Assisi gekennzeichnet wird und in Pozzo's Beschreibung fehlt, ist von einer dunkelbraunen Kapuze umrahm Die nackten Teile zeigen kräftige Modellierung und helles Inkarnat, das sich von rosigen Lichtern durch schwach violette Halbtöne zu grauen Schatten abstuft. Die sorgfältig vertriebene Temperafarbe lässt nur an den dunkelsten Stellen unter den zarten Lazuren die strichelige Untermalung in grüner Erde erkennen. Die Haare, bei dem Kind und der Katharina blond, beim Täufer braun, haben metallische Schärfe, die noch durch die hellen Glanzlichter gehoben wird. Augenbrauen und Wimpern sind mit spitzem Pinsel eingezeichnet. Wie überhaupt keinerlei plastischer Zierat vorkommt, so sind auch die Heiligenscheine flach und nur durch eine in den schlecht restaurierten Goldgrund eingeritzte Kreislinie angedeutet. Nach unten schliesst das Bild mit einer Brüstung von buntem Marmor ab, über dessen Rand ein grauweisses Kissen herabhängt, auf dem das, nur mit einem durchsichtigen Schleier bedeckte Kind sitzt. An der Vorderseite der Balustrade klebt ein weisser Zettel mit der Bezeichnung:



Digitized by Google

Auch diese Inschrift scheint Pozzo mit müden Augen kopiert zu haben, da jeder Buchstabe mit Sicherheit zu entziffern ist. Die wichtigste Abweichung unserer Lesung betrifft die Jahreszahl. Indess ist keine Frage, dass die zweitletzte Ziffer als X zu nehmen ist; die Unterschenkel, im Verhältnis zu den oberen klein und verwischt, sind immerhin noch deutlich erkennbar.



Soweit der Thatbestand. Was uns nun das Bild in diesem Zusammenhang erwähnen lässt, ist weniger die Hoffnung, neue Aufklärung über Vittore's Schaffen zu bringen, als die seltsame Rolle, die das Werk bisher in der Kunstgeschichte gespielt. Wo von der Jugend-Entwickelung des veroneser Malers die Rede war, tauchte es wie eine Spukgestalt aus den Schriften Pozzo's auf; die meisten läugneten es, wenige glaubten daran, keiner hatte es gesehen. Jetzt von Neuem leibhaftig ans Tageslicht getreten, erscheint es nicht weniger seltsam, wenn auch in anderem Sinn.

In der That, wollte man es kritiklos hinnehmen, so wie es vor uns steht, es würde die ganze Anschauung, die sich die moderne Forschung von der Kunst zu

Digitized by Google

Anfang des Quattrocentos gebildet, bedenklich gefährden. Formal genommen steht das Bild auf durchaus modernem Boden. Die letzten Reste einer bloss typischen Darstellungsweise sind einer streng individualisierenden Absicht gewichen. Dabei fehlt noch jene höhere Freiheit, die ihr Vorbild künstlerisch umzugestalten versteht. Die Scheu vor Verallgemeinerung lässt den Künstler nicht über eine herbe und unfreundliche Formgebung hinauskommen; er bleibt lieber unschön, als dass er unwahr würde. Auf das engste mit dieser naturalistischen Tendenz verknüpft oder vielmehr nur eine Seite derselben ist nun auch die Art, wie der geistige Gehalt erfasst wird. Wo die Kunst der Trecento die Madonna mit Heiligen schildert, ist es stets die thronende Himmelskönigin, in geziemendem Abstand umgeben von ihrem Hofstaat kanonisierter Männer und Frauen. Dies ist die Form, die von Gentile da Fabriano ins neue Jahrhundert und von Umbrien nach dem italienischen Norden mitgebracht wird. Daneben tritt nun unter dem direkten Einfluss der humanistischen Bildung das Bild Mariens als der Menschenmutter, die, in den Kreis irdischer Affekte hineingerückt, an den Heiligen teilnahmsvolle Genossen ihrer stillen Freuden findet. Das Christkind, das nicht mehr segnet, sondern mit fröhlichem Behagen die Birne aus der Hand der Madonna nimmt, der Täufer, der sich mit der Hand auf Mariens Schulter stützt, um den Vorgang besser übersehen zu können, sind Züge voll neuen Lebens, wie sie nur dem frisch auf die Natur gerichteten Blick zu Gebote standen. Auch äusserlich wird dem kirchlichen Kultbild gegenüber dieser intimere Charakter durch die Form des Halbfigurenbildes betont.

All diesen Elementen einer neuen Kunstanschauung begegnen wir nördlich der Apenninen nicht vor der Mitte des XV. Jahrhunderts. Unser Bild würde den kühnen Beweis führen, dass dieser Umschwung schon um drei bis vier Jahrzehnte früher eingetreten. Es würde ferner beweisen, dass die Schule von Padua eine Reihe technischer und stilistischer Merkmale, die bisher auf ihrem Boden erwachsen schienen, von aussen her überkommen habe. Der bunte Marmor der Brüstung, den nahezu alle Werke der Schule aufweisen, das tief nachgedunkelte Blau und Grün der Gewänder, das für Squarcione, Schiavone und Gentile Bellini charakteristisch, das Kind, das mit halbgeöffnetem Mund, der Zähne und Zunge sehen lässt, zu sprechen scheint, und ähnlich bei Mantegna und Giovanni Bellini wiederkehrt, sind gleicherweise Eigentümlichkeiten des berliner Gemäldes.

Dies scheinen genug der Gründe, um einen Zweifel an der Richtigkeit der Signatur zu rechtfertigen und eine genaue Prüfung zu fordern. Vorerst die Jahreszahl. Es ist denkbar, dass eine Ziffer am Ende verschwunden wäre. Die Anfügung von Einern ergäbe aber im höchsten Fall eine Steigerung um drei Jahre, die nicht in Betracht käme. Eine entscheidendere Bedeutung hätte es, wenn die letzte Ziffer nicht als I sondern als L zu lesen wäre. In der That ist der Vertikalbalken nicht ganz bis unten geführt und die ursprüngliche Existenz eines Horizontalstriches keineswegs ausgeschlossen. Das böte die Möglichkeit, das Bild spätestens in das Jahr 40 zu setzen, eventuell bis 49 hinaufzurücken. Es muss aber sogleich betont werden, dass die Signatur selbst hierzu keinerlei sicheren Anhaltspunkt bietet. Die Ziffern sind sämtlich in gleicher Weise verwischt, aber noch immer lesbar und in dem leeren Raum dahinter ist nicht das geringste deutbare Zeichen zu entdecken.

Auch würde das Resultat kaum die Gewagtheit einer derartigen Korrektur aufwiegen. So sehr die Wahrscheinlichkeit der Datierung der Signatur zunähme, so wenig wäre für ihre Bestimmung des Künstlers gewonnen. Das bedarf noch einiger

Digitized by Google

Worte. Nachdem wir oben gesehen, wie unhaltbar die Versetzung des Bildes in das zweite Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts, ist es kaum nötig noch im besonderen nachzuweisen, dass Pisanello es damals nicht könne gemalt haben. Den Beleg hiezu giebt uns ausser einem Blatt des Codex Vallardi eine erst in neuester Zeit richtig benannte Zeichnung des British Museum. Das interessante Blatt, das auf der Rückseite mit Studien zu einer Schlacht bedeckt ist, enthält auf der Vorderseite die Skizze jener Darstellung Barbarossa's, die Pisano um 1422 an eine Wand des grossen Saales im Dogenpalaste zu Venedig zu malen hatte. Als Genosse des Gentile da Fabriano berufen, steht er wie dieser noch wesentlich im Banne des Trecento und in engstem Zusammenhang mit seinen grossen veroneser Vorgängern. In der Haltung der Figuren, dem Kompostionsschema geht er kaum über die Weise Altichieri's hinaus; an dramatischer Belebung bleibt er sogar wesentlich hinter ihm zurück und übertrifft ihn nur in der naturwahren Gestaltung des Raumes. Den schlichten, aber eindringlichen Realismus unseres Bildes sucht man noch vergebens. Pisanello's Urheberschaft wird aber auch im Lichte einer späteren Datierung nicht glaubhafter. Die zuvor besprochenen Werke in Berlin und London geben das, was er zur Zeit seines ausgebildetsten Könnens in den vierziger Jahren vermochte und erstrebte. Neben dem regen Sinn für die Schilderung der Pflanzen- und Tierwelt, neben der charaktervollen Wiedergabe des Porträts, bewahrt er eine eigentümliche Befangenheit in der Darstellung der Madonna. An sie wagt sich sein naturalistisches Streben nicht heran, er übernimmt sie von der älteren Kunst als fixierte Gestalt. Wie sie in der idealen Gewandung fremd unter der bunten Zeittracht der übrigen Figuren dasteht, so tritt sie auch durch keinen neuen menschlichen Zug aus dem Bereich dogmatischer Unnahbarkeit heraus. Diese letzte That, die in unserem Bilde als etwas von vornherein Gegebenes erscheint, hat Pisanello nie gethan.

Sind diese stilistischen Erwägungen zwingend, so muss die Inschrift fallen, wenigstens in der Fassung, in der sie uns jetzt vorliegt. Nicht ebenso bündig ist das Resultat, zu dem die Kritik der Signatur selbst führt. Das Für und Wider mag hier kurz vorgebracht werden. Die Lettern sind schöne aus dem Quadrat konstruierte Kapitalen; nur einige in dem Facsimile leicht kenntliche Buchstaben am Ausgang der Zeilen sind schlanker und unregelmässig und gehören nach Form wie nach Färbung offenbar einer späteren Auffrischung an. Ob zu Anfang des XV. Jahrhunderts mit reinen Kapitalen bezeichnet wurde, vermag ich mit Bestimmtheit nicht zu sagen; wohl aber bedient sich Pisanello selbst solcher in der Form freilich etwas abweichender Buchstaben auf seinen Medaillen, im Beginn der vierziger Jahren. Eigentümlich ist vor Allem der epigraphische Charakter der Inschrift. Ganz ungewöhnlich steht Opera an Stelle von Opus; ferner ist, trotz Vasari's Behauptung, kein zweiter Fall bekannt, dass sich unser Künstler als Pisanello signiert hätte, ein Name, der allerdings urkundlich vorkömmt. SANVI ist nach Pozzo die Abkürzung für San Vito in der Gardesana, dagegen nennt Morelli in den Anmerkungen zum Anonymus, ohne Bezug auf unser Bild zu nehmen, als Geburtsort des Pisanello San Vigilio am Gardasee. VERONE ist wohl als Veronensis zu ergänzen, wenn schon die Lesart Veronae (des Gebietes von Verona) nicht ausgeschlossen erscheint. Nun ist nicht zu übersehen, dass gerade die Ungewöhnlichkeit und Umständlichkeit der Aufschrift gegen eine Fälschung sprechen, die sich wohl eher einer gangbaren Fassung bedient hätte. Ebenso lassen die ursprünglichen Lettern keinen begründeten Zweifel an ihrer Echtheit aufkommen. Fraglich ist nur, ob die, augenscheinlich nachträglich eingefügten Lettern eine blosse Aufbesserung oder eine Ver-

Digitized by Google

änderung bedeuten. Dies ist jedoch nur mit den Buchstaben PISA der Fall; und daher könnte eine Fälschung nur bei diesem, allerdings gerade bedeutungsvollsten Worte stattgefunden haben, während die übrigen Buchstaben entweder ganz der alten Signatur angehören oder diese doch noch erkennen lassen.

Fassen wir das Ergebnis der Untersuchung zusammen. Unser Bild gehört einem Künstler, der um die Mitte des XV. Jahrhunderts arbeitet und in Technik wie Auffassung in der Werkstatt Squarcione's fusst, daneben aber eine ausgesprochene Eigenart bewahrt. Unter allen von Padua beeinflussten Meistern scheint er mir dem Bartolommeo Vivarini zunächst zu stehen. Als stilistische Wahrzeichen gelten die ovalen Gesichter mit den hochgeschwungenen Brauen, der am Ende platt gedrückten Nase, den vollen etwas nach unten gezogenen Lippen, die den mürrischen Ausdruck der Physiognomieen verschulden, dem starken runden Kinn, dann die spitzen unten schmal auslaufenden Ohren mit weiter Oeffnung und die schlanken, an breiter Mittelhand ansetzenden Finger. Dies das stilkritische Resultat. Ihm steht eine Signatur gegenüber, die in der Datierung wie der Künstlerbestimmung damit schlechterdings unvereinbar ist, für deren Unechtheit aber keine äusseren Gründe geltend gemacht werden können. Immerhin bietet sie zwei Stellen, die möglicherweise einmal als Angriffspunkte zu verwerten sind. Die eine ist, wie wir sahen, die Jahreszahl, die um drei Dezennien zu erhöhen wäre. Die andere liegt im Zunamen des Künstlers, dessen aufgebesserte Buchstaben eine anderslautende Bezeichnung verdecken oder ersetzen könnten. Auch ist die Hoffnung nicht ausgeschlossen, dass sich unter den anonymen Arbeiten der Schule Werke finden werden, die sich unserm Bild anschliessen lassen und so vielleicht dazu beitragen, das Rätsel der seltsamen Inschrift zu lösen.

DIE GEDRUCKTEN ILLUSTRIERTEN GEBETBÜCHER DES XV. UND XVI. JAHRHUNDERTS IN DEUTSCHLAND

VON W. VON SEIDLITZ

(SCHLUSS; vergl. Bd. V, S. 128 ff.)

Nächst Frankreich ist Deutschland dasjenige Land, wo die Illustrierung von Gebetbüchern zu dem bedeutendsten Aufschwung gelangte, ja wesentlich in die Entwickelung der Kunst eingriff. Freilich verstrich hier erst eine längere Zeit über Versuchen, die nach verschiedenen Richtungen hin angestellt wurden, bis eines dieser Werke, der Hortulus Animae, allgemeiner in Aufnahme kam, und dann wiederum bis dessen entscheidende und bleibende Form (im Jahre 1515) gefunden wurde.

Digitized by Google

Im XV. Jahrhundert erschienen daselbst die Gebetbücher unter sehr mannigfaltigen Formen. Das höchste Alter hat das in zahlreichen Ausgaben erschienene *Horologium devotionis* des Frater Bertoldus für sich. Mehrfach ohne Angabe von Ort und Jahr, aber immer mit kleinen, anspruchslos behandelten Holzschnitten gedruckt, wurde es u. A. in Köln von Johann Landen sowie von Lyskirchen, in Nürnberg im Jahre 1489 am 11. Mai von Friedrich Creussner, in Augsburg in demselben Jahre von Anton Sorg verlegt.[1] Die Ausgabe von Lyskirchen (Exemplar bei Herrn Raderschatt in Köln), in 16°, hat 30 Bilder, welche ausschliesslich dem Leben Christi von der Verkündigung an bis zur Ausgiessung des heiligen Geistes gewidmet und von zwei verschiedenen Händen ausgeführt sind, deren eine, die bessere, Punzierung in den Hintergründen anwendet. Der Creussner'sche Druck (Hain 8934) in kl. 8° enthält nur 24 Bilder durchaus ähnlichen Inhalts (Höhe 98, Breite 67 mm.), die so wenig schattirt sind, dass sie wie blosse Umrisse wirken; sein künstlerisches Verdienst ist aber, namentlich im Hinblick auf die Komposition, bereits ein etwas höheres.

Der deutsche Originaltext wurde erst 1492 zu Basel gedruckt unter dem Titel: Das andächtig *Zeitglöcklein* des Lebens und Leidens Christi nach den 24 Stunden ausgeteilt, in kl. 8° (Hain 16278; ein Exemplar, aus Weigel's Sammlung stammend, im German. Museum zu Nürnberg), und in dem folgenden Jahre 1493 zu Ulm von Conrad Dinckmut und zu Nürnberg von dem bereits genannten Friedr. Kreussner (defectes Exemplar im Berliner Kupferstichkabinet) herausgegeben. In letzterem Druck ziehen sich Einfassungen mit halbnaturalistischen Blumen, dazwischen Tiere und figürliche Darstellungen um die Blattseiten. Ein mit besonderen Signaturen versehenes Lob der Glieder Mariae, mit einer Darstellung der hl. Jungfrau innerhalb einer Flammenglorie, bildet den Beschluss. Die Abbildungen wie die Einfassungen sind fast ohne Schatten gehalten, woraus hervorgeht, dass sie auf Kolorierung berechnet waren.

Weiterhin sind zu nennen: *Dye siben Curss* auff ainen | yeglichen tag der wochen ain | . . . a. E. Gedruckt zu Ulm von Cunrad Dinckmut An/no M. cccc. xci (1491) 210 Blatt kl. 8° mit 7 Holzschnitten (Exemplar auf der Ulmer Stadtbibliothek).

Ausschliesslich der Verehrung der Jungfrau Maria ist auch ein anderes Werk gewidmet, welches zum grossen Teil der Initiative des Kaisers Maximilian seine Entstehung verdankt, desselben Fürsten, der bereits die Herstellung der Koberger'schen Bibel von 1483 angeregt[2]) und späterhin in so nachhaltiger Weise die Entwickelung des Illustrationswesens in Deutschland förderte. Es ist das *Novum beate marie virginis psalterium*, in 4° (Hain 11891; ein koloriertes Exemplar im Königlichen Kupferstichkabinet zu Berlin, ein unkoloriertes auf der Kgl. Bibliothek daselbst),[3]) welches der kaiserliche Kapellan Hermann Nitzschewitz aus Trebbin verfasste und im Jahre 1492 dem Kaiser Friedrich III. und seinem Sohne dem König Maximilian als Manuskript überreichte, worauf es nach Maximilian's Thronbesteigung zwischen 1493 und 1499 in dem durch Reichtum und Prunk ausgezeichneten Cistercienserkloster Zinna bei Jüterbog gedruckt wurde. Hier ist in Anlehnung an den phantastischen, besonders den aprokryphen Evangelien und den Marienlegenden entnommenen Text ein ausserordentlicher Bilderreichtum entfaltet, freilich von keinem hervorragenden Können

[1]) s. Hain, Repertor. bibliogr. Nr. 8928—8935.

[2]) Siehe O. Hase, Die Koburger, Leipzig 1869, S. 33.

[3]) Siehe Gottlieb Friedländer, in Ledebur's Allg. Archiv f. d. Geschichtskunde des preuss. Staats, Bd. IX (1832) S. 193 fgg. und besonders: Otte, in d. Neuen Mitt. a. d. Gebiete hist.-antiqu. Forschungen, Bd. XV, S. 249 fgg., Halle 1882, wo weitere Litteratur.

Digitized by Google

getragen, aber auch nicht hinter dem gewöhnlichen Illustrationsstil der Zeit zurückbleibend. Otte verdient durchaus Beistimmung, wenn er hier Verwandtschaft mit der Nürnberger Kunstweise zu erkennen glaubt. Nur die der Einleitung gewidmeten Blätter sowie ein paar Schlussseiten sind im wesentlichen ohne Bilderschmuck belassen worden. Um so kräftiger tritt gleich am Anfang die blattgrosse Darstellung hervor, welche in feierlicher Weise die Hersteller des Werks und Beschützer des Klosters, voran den Kaiser Friedrich III. und seinen Sohn, ferner im Vordergrunde knieend den Domdechanten von Magdeburg (das Kloster gehörte damals zu diesem Erzstift) Albert von Klitzing, den dortigen Domprobst Adolph II. von Anhalt, den Abt des Klosters, Nicolaus († 1499) und einen Geistlichen, im Gebet zur Madonna vereinigt vorführt. Eine ähnliche Darstellung auf der Rückseite des Blattes zeigt nochmals den Kaiser und den König vor Maria betend. Es wird hierdurch (beide Darstellungen kehren noch einmal in der Mitte des Buches wieder) wie durch die weiterhin zu erwähnenden Seitenleisten mit eben denselben zwei Gestalten der private Charakter des Werks, eingegeben wohl durch die Gewöhnung an die bloss für persönlichen Gebrauch bestimmten handschriftlichen Gebetbücher, besonders stark betont.

Das „Psalterium Mariae" selbst, zusammengesetzt aus 150 Ave Maria und 15 Pater noster, ist durch alle seine Seiten hindurch in gleichmässiger Weise mit 164 figurenreichen Darstellungen (die nur vier Wiederholungen enthalten) aus dem Leben der Maria, Christi und der Apostel verziert, die mit der Erwählung Maria's zur Mutter Christi beginnen und mit dem Weltgericht abschliessen. Sie nehmen etwa den gleichen Raum wie der Text, der sich unter ihnen befindet, ein; dazu kommen auf allen Seiten Leisten, welche an der Schnittseite angebracht sind und je einen der beiden genannten Fürsten zur Madonna betend zeigen (6 verschiedene Leisten finden hierbei Verwendung); endlich am Unterrande je über zwei einander gegenüber liegende Seiten gehende Leisten mystisch symbolischen Inhalts (8 abwechselnd verwendete Darstellungen; Erkl. bei Otte S. 260 fgg.). Jedes der Textbilder enthält noch zum Ueberfluss nach Art der Biblia Pauperum, in seiner unteren linken Ecke in kleinem Rund eine, gewöhnlich dem alten Testament entnommene, vorbildliche Darstellung der Hauptszene. Bei der grossen Anzahl der hierfür erforderlichen Abbildungen ist es erklärlich, dass die einzelnen Vorgänge in möglichst viele Phasen zerlegt wurden. So wird z. B. gleich die Verkündigung und die Empfängnis Mariae in elf verschiedenen Bildern vorgeführt[1], die Höllenfahrt Christi in sechs Bildern[2]. Auch ungewöhnliche Darstellungen kommen vor, wie die folgende: Christus als Knabe sich durch drei Tage hindurch seine Nahrung von Haus zu Haus suchend; wunderbare Errettungen Christi aus den Händen seiner Verfolger, u. a. Mehrfach wird die Ver-

---

[1] Es sind die folgenden: 1. Die Verkündigung des Engels und dessen Hinweis auf die lange Unfruchtbarkeit der Elisabeth; 2. Maria versichert den Engel ihrer Jungfrauschaft; 3. Der hl. Geist in Gestalt einer Taube fliegt zu ihr herab; 4. Er schaut sie in ihrem Schlafgemach; 5. Der englische Gruss; 6. Die Verheissung des himmlischen Throns; 7. Die Verkündigung von der dreieinigen Persönlichkeit Christi; 8. Die Verkündigung von der vaterlosen Mutterschaft der Maria; 9. Maria erklärt sich als Magd des Herrn; 10. Die Empfängnis Mariae; 11. Maria demütigt sich vor dem Herrn.

[2] 1. Christ bleibt, als Gott, vor der Verwesung bewahrt, während er, als Mensch, am Kreuze stirbt; 2. Er steigt zum Höllenschlund hinab; 3. Er steht vor dem Höllenthor; 4. Er zerbricht dasselbe; 5. Er bindet den Lucifer; 6. Er versetzt die Urväter wieder in das Paradies.

Digitized by Google

ehrung, welche den von Christus auf seinem Leidenswege hinterlassenen Fussspuren gezollt wird, vorgeführt. Kurz, dies Werk geht über den üblichen Bilderkreis weit hinaus, erlangt jedoch infolge der für typische Gestaltung unzureichenden Kraft des Künstlers keinen durchgreifenden Einfluss.

Dagegen erstehen ziemlich gleichzeitig in der deutschen Westmark, in Strassburg, die ersten Ausgaben jenes Gebetbuchs, welches während der ersten Jahrzehnte des XVI. Jahrhunderts in Deutschland dieselbe Rolle spielen sollte, welche in Frankreich damals bereits seit längerer Zeit den Livres d'heures zukam; es ist dies der *Hortulus Animae*. Die frühesten Drucke stammen aus dem Jahre 1498.[1]) Von dieser Zeit an kann man die Entwickelung, an der sich verschiedene Druckerstätten, in erster Linie aber Strassburg und Nürnberg (Lyon) beteiligten, stätig bis in den Anfang der zwanziger Jahre verfolgen, da das Zwischentreten der Reformationsbewegung sie zu plötzlichem Halt brachte. Eine beträchtliche Anzahl namhafter Künstler hatte diesen Unternehmungen die beste Kraft gewidmet; auf die Neuschöpfungen folgten zahlreiche Nachahmungen; aus der verhältnismässigen Schlichtheit der Ausstattung der Mehrzahl dieser Ausgaben aber geht hervor, dass in Deutschland, trotz der grossen Verbreitung des Buches, das Streben nach dem Besitz desselben nicht, wie in Frankreich bei den Livres d'heures, in Modemanie ausgeartet war, die Drucker daher nicht zur Ueberladung und zu Verwendung von sinnfälligem Prunk hingedrängt wurden.

Der Hortulus Animae[2]), deutsch Wurzgart der Seel genannt, enthält in den seit 1511 von Clein in Lyon gedruckten Ausgaben, welche zuerst eine weit reichende Popularität erlangten, im wesentlichen die gleichen Bestandteile und dieselben Darstellungen wie die Livres d'heures (vergl. Bd. V. S. 130 fg.), nur mit folgenden Aenderungen und Hinzufügungen: der Curs (cursus) der hl. Jungfrau, also der Hauptbestandteil, enthält nur eine Abbildung, die Verkündigung; die übrigen Szenen aus dem Leben Christi und der Maria, und zwar die Beschneidung Christi, die Anbetung der Könige, die Auferstehung, die Ausgiessung des heiligen Geistes, der Tod der Maria, Allerheiligen, Maria das Christkind anbetend, sind dagegen den Gebeten der Hauptfesttage beigefügt. Von den Darstellungen der Livres d'heures fehlen: das Martyrium Johannes des Ev., die Gefangennehmung Christi, die Wurzel Jesse; die Abbildung: Christus am Kreuz ist hier an den Anfang des Cursus Scti Bonaventurae de passione Christi gestellt. Neu dagegen sind: das Bild der Maria auf dem ersten Blatt; die Horae compassionis b. M. Virg., mit der Darstellung der Pietà; die oratio de septem doloribus b. Virg. M., mit derjenigen der Maria mit durchbohrtem Herzen; die Missa de b. Maria, woselbst Maria säugend abgebildet ist; endlich ein Bild der Madonna, welche von einem Mann und

---

[1]) Von Joh. Grüninger in Strassburg, in 16°, mit Abbildungen, ohne Einfassungen (Catalogue raisonné des livres de la bibl. de M. Ambr. Firmin Didot, 1867, Nr. 888); und von Wilh. Schaffener daselbst, beendet am 13. März, in 8° (J. Heller, Luc. Cranach, S. 201, Nr. 1). Da die Grüninger'sche Ausgabe keine Monatsbezeichnung hat, so lässt sich nicht entscheiden, ob sie der anderen vorangegangen oder nachgefolgt sei; doch ist ersteres im Hinblick auf die Bedeutung der Officin wahrscheinlicher.

[2]) Ein reichhaltiges Verzeichnis der verschiedenen Ausgaben in J. Heller's Luc. Cranach S. 200 fgg. — Passavant, im Peintre-Graveur Bd. III S. 240, hält bei seiner sehr unvollständigen Aufzählung der späteren Koberger'schen Drucke die einzelnen Typen nicht genügend auseinander und vermischt den Anteil, welchen die beiden Nürnberger Künstler Schön und Springinklee an ihrer Ausstattung gehabt. — In dem Folgendem sollen nur die Hauptpunkte der Entwickelung festgestellt werden, ohne dass bibliographische Vollständigkeit erstrebt wird.

Digitized by Google

einer Frau (dem Besitzer resp. der Besitzerin des Buches) angebetet wird, und eines der hl. Brigitta, welche vor dem Kruzifix ihre Fürbitte einlegt. Ausserdem sind viele einzelne Gebete hinzugefügt. Der wichtigste Unterschied von den Livres d'heures besteht aber darin, dass hier den Bildern der einzelnen Heiligen und ihrer Martyrien der wesentliche Anteil an der Ausschmückung des Buches angewiesen wird, indem fast alle an die einzelnen Heiligen gerichteten Gebete in solcher Weise durch Abbildungen, die den übrigen im Format nichts nachgeben, verziert sind; während sie in den Heures entweder viel kleiner gehalten sind oder auch ganz fehlen. Auffallend ist, wie hier die Leidensgeschichte Christi zurücktritt, dagegen Maria nicht genug in den verschiedensten Weisen dargestellt werden kann.

Die früheren, der Mehrzahl nach in *Strassburg* gedruckten Ausgaben weichen vor Allem darin von dem geschilderten Typus ab, dass sie, trotz einer etwas grösseren Menge von Abbildungen, die letzteren mehr als Abteilungszeichen und Ruhepunkte der Betrachtung behandeln und hierdurch den Charakter eines reich verzierten Gebetbuches besser wahren, als die späteren, welche besonders seit 1515 auf die künstlerische Herstellung der Abbildungen ein solches Gewicht legen, dass die Befriedigung der Schaulust bereits fast als gleichberechtigtes Element neben die Erfüllung des Erbauungszwecks zu treten scheint. Die frühesten Strassburger Ausgaben sind alle lateinisch. Die erste deutsche Uebersetzung dürfte in einem Druck Grüningers vom Jahre 1501, in 8°, vorliegen (Weller, Repert. typogr. Nr. 191). Einfassungen von freiem Rankenwerk zieren hier den Anfang jedes Hauptabschnitts, dessen erster Buchstabe überdies reich ornamentiert ist, bisweilen sogar eine kleine figürliche Darstellung im Innern enthält. Die übrigen Anfangsbuchstaben sind meist rot gedruckt. Diese Art der Textverzierung kommt bald ganz ausser Gebrauch; in späterer Zeit treten um die Mehrzahl der Seiten laufende, bandartige Einfassungen auf, die einen geringen Wechsel zeigen. Auf der Vorderseite des Titelblattes ist das Christkind zwischen Maria und Dorothea im Rosenhag dargestellt, wie die Mehrzahl der übrigen Bilder in 16°; auf der Rückseite desselben Blattes Adams und Eva's Austreibung aus dem Paradies. Ausser den Darstellungen, welche, als in den Ausgaben Clein's befindlich, bereits angeführt wurden, finden sich hier die folgenden vor: bei den Stunden des hl. Kreuzes Passionsszenen kleinen Formats, und zwar: Pilatus sich die Hände waschend, Vorstellung Christi, Anheftung ans Kreuz, Christus am Kreuz, Abnahme vom Kreuz und Grablegung; bei der Erzählung der Passion sind in eben solchen Bildchen eingefügt: Christus am Oelberg, die Gefangennehmung, die Geisselung. Bei den Gebeten „von den sundern hohen festen" sind die Krönung Mariä, und am Schluss die Weihung einer Kirche hinzugefügt. Unter den einzelnen Heiligen befinden sich auch alle zwölf Apostel. Hinter den Busspsalmen ist der hl. Bernhard abgebildet, zu welchem sich Christus vom Kreuz herabbeugt; am Beginn des Abschnitts „von dem sterbenden Menschen" die drei Lebenden und die drei Todten. Der Rosenkranz Mariae, nebst Bild, macht den Beschluss des Ganzen. — In dieser Fülle der Darstellungen, dem Hineinziehen der Apostel wie der Passion Christi, den mancherlei mystischen Vorgängen (Rosenkranz, hl. Bernhard, hl. Brigitta) offenbart sich bereits der grössere Gemütsreichtum des deutschen religösen Lebens gegenüber dem französischen, welches sich an den Szenen aus dem Leben der hl. Jungfrau und den Bildern der einzelnen Heiligen im wesentlichen genügen liess. Die Bilder, deren eines: die Tröstung eines Sterbenden, als Probe nebenstehend wiedergegeben ist, tragen jenen der Strassburger

Digitized by Google

Illustratorenschule gemeinsamen Charakter, der direkt auf Schongauers Einfluss zurückzuführen ist und sich sowohl durch Lebhaftigkeit der Kompositionen, wie durch Mildheit der Gesichtstypen auszeichnet. Das vorgeführte Beispiel zeigt, wie, dem Vorgang des Meisters folgend, das genreartige Element mit Vorliebe gepflegt wurde. Durchgängig sind hier die Abbildungen noch Metallschnitte, während in der Folgezeit in Deutschland auch für diese Zwecke mehr und mehr der Holzschnitt in Anwendung kam.

Weitere deutsche Ausgaben, die jedoch an Zahl stets hinter den lateinischen zurückstanden, erschienen in Strassburg 1502, gedruckt von Joh. Währinger (Weller 236); in Nürnberg 1503 (von Hoffmann v. Fallersleben, Gesch. d. deutschen Kirchenliedes, 1854, S. 269, fälschlich für den ältesten Druck der deutschen Uebersetzung gehalten); weiterhin in Strassburg 1507 und fgg. bei Joh. Knoblouch (Heller 8 fgg). In des Letzteren Ausgabe von 1508 nennt sich Sebastian Brant als Uebersetzer des Werkes.



Aus dem Hortulus Animae, Strassburg, Grüninger, 1501.

Eine neue Phase unter den Strassburger Drucken bezeichnen die von Martin Flach hergestellten, lateinisch vom Jahre 1512 (Heller 15), deutsch von 1513 (ib. 19). Sie folgen freilich erst auf die früheste von Clein in Lyon gedruckte Ausgabe vom Jahre 1511, bleiben aber von derselben noch völlig unbeeinflusst. Hier gewinnt das Ornamentale bereits grössere Bedeutung; Zierleisten sind häufiger, wennschon immer noch in anspruchsloser Weise angebracht. Die Zeichnung wird freier und richtiger und verlässt ganz die Pfade der älteren Strassburger Schule. Wenn Muther hier die Hand des Hans Baldung erkennen will, so kann ich ihm nur zustimmen. Abweichend von den vorhergehenden wie von den nachfolgenden Ausgaben sind gegen Ende des Büchleins folgende Darstellungen eingefügt: Das Schweisstuch, die Darreichung einer Hostie und die Vorzeigung der Hostie; die hl. Brigitta am Schluss aber fehlt.

Als durchaus eigenartige Schöpfungen müssen 46 kleine Holzschnitte (H. 61, Br. 41 mm) hervorgehoben werden, welche offenbar zur Verwendung in einem Hortulus Animae bestimmt waren — da der Kreis ihrer Darstellungen sich genau mit demjenigen der letzteren deckt — uns jedoch nur in Einzelblättern (im Berliner Kupferstichkabinet) bekannt sind. Es werden da vorgeführt: die Verkündigung, die Geburt Christi, die Anbetung der Hirten, diejenige der Könige, Christus am Oelberg, der Gekreuzigte mit Maria und Johannes, die Auferstehung, die Dreieinigkeit, die Ausgiessung des hl. Geistes, ein Betender mit seinem Schutzengel, eine Messhandlung, das Fegefeuer; Maria auf dem Halbmond stehend, die zwölf Apostel und Paulus, viele männliche und weibliche Heilige als Einzelfiguren. Die umstehenden Abbildungen der hl. Margaretha und Veronica zeigen deutlich die Feinheit des Schnittes und die Anmut der Kompositionen, die wir nach ihrer Uebereinstimmung mit Arbeiten aus der frühen Zeit

Digitized by Google

Schäuffeleins[1]) diesem Künstler glauben beimessen zu können. Auf dieselbe Hand gehen auch die 36 wenig grösseren (62-65/51 mm) Darstellungen zum Neuen Testament zurück, welche gleich den vorerwähnten 46 Blättern der Fäsch'schen Sammlung in Basel entstammen und sich ebenfalls im Kgl. Kupferstich-Kabinet zu Berlin befinden. Ob diese Bilder in einem Druckwerk Verwendung fanden, vermögen wir nicht anzugeben; in Nürnberg, an welches man zunächst zu denken versucht ist, erschien wenigstens während der ersten anderthalb Jahrzehnte des XVI. Jahrhunderts kein Hortulus.

In Mainz druckt Joh. Schöffer im Jahre 1511 (post festum purificationis Marie virg. [2. Febr.]) einen latein. Hortulus, in 8° (Heller 13), dem er in den Jahren 1513 fgg. andere folgen lässt; Peter Schöffer daselbst giebt 1513 einen deutschen heraus (Heller 783). Welcher Art die Abbildungen in ihnen sind, vermag ich nicht anzugeben; nur werden sie von denen in der Ausgabe Joh. Schöffers von 1516 (post festum nativitatis Marie virg. [8. Sept.]) verschieden sein, da die letzteren durch die bald zu



Hl. Margaretha.



Hl. Veronica.

Einzel-Holzschnitte im Königlichen Kupferstichkabinet.

erwähnenden von Springinklee (zuerst gedruckt von Clein in Lyon am 14. April 1516) beeinflusst zu sein scheinen. Hier wird die Clein'sche Ausgabe hinsichtlich der allgemeinen Ausstattung nachgeahmt, die Ausführung aber bleibt weit hinter diesem Vorbilde zurück. Die zahlreichen direkten Kopien nach Dürer und Cranach verraten genugsam die Hast, mit der dieses Konkurrenzunternehmen ins Werk gesetzt wurde. — In ähnlicher Weise vereinzelte Drucke sind in Antwerpen (Heinr. Eckert von Homburg, 1513; Heller 16) und in Basel (Mich. Furter, 1515; Weller 898 — und später im Jahre 1518) zu konstatieren.

Diesen mannigfaltigen Versuchen einer Uebergangszeit sind auch diejenigen Ausgaben beizuzählen, welche noch der alte *Anthoni Koberger* veranstaltete und in Lyon durch Joh. Clein drucken liess. Sie sind alle lateinisch; die früheste am

[1]) Siehe namentlich die Kreuzigung B. 34, welche bereits in Ulrich Pinter's Beschlossen Gart des Rosenkrantz Marie vom Jahre 1505 abgedruckt ist.

Digitized by Google

3. Juli 1511 beendigt, in 8°, mit 70 Holzschnitten (Heller 14); weitere folgten am 24. Jan. (IX. Kal. Febr.) und 19. Nov. 1513. Die Fertigstellung der letzteren erlebte Koberger, der am 3. Oct. d. J. starb, nicht mehr. Neudörfers Angabe,[1]) dass er „ein sonderliche Druckerei in Frankreich" besessen, ist nicht wahrscheinlich; von den Druckern, die in Lyon für ihn beschäftigt waren, lässt sich Hans Clein, der „Schwab" genannt, bereits vom Jahre 1478 an bis 1529 in seiner Thätigkeit als selbständiger Drucker verfolgen[2]). Dagegen besass Koberger schon vor 1476 eine Factorei in Paris, die gegen das Ende des XV. Jahrhunderts in vollem Schwange war. Johannes Koberger, ein Neffe des alten Anthoni, musste in den Jahren 1501—1506 jährlich ein- oder mehrmals behufs Ueberwachung der Geschäfte sich dorthin begeben und begründete daselbst noch im Lauf des ersten Jahrzehnts des XVI. Jahrhunderts eine eigene Offizin[3]). Diese regen Beziehungen zu Frankreich, welche die beste Gelegenheit boten die Ausbildung der Livres d'heures daselbst aus unmittelbarer Nähe zu verfolgen, haben augenscheinlich auf die Form der Lyoner Drucke eingewirkt, denn es wird in diesen zum ersten Mal den Abbildungen sowohl räumlich wie inhaltlich eine grössere Bedeutung beigelegt; aber immerhin ist noch der Zusammenhang mit der Strassburger Schule, welche die erste typische Gestalt aufgestellt hatte, unverkennbar. Hier begegnen uns zum letzten Mal Metallschnitte.

Erst dem befruchtenden Einfluss der mächtig in Nürnberg aufblühenden Dürer'schen Schule war es vorbehalten, diesem Werk eine abschliessende, zugleich dem verändertem Zeitgeschmack Rechnung tragende Form zu geben. In das Jahr 1516 fällt die erste, in das Jahr 1520 die letzte dieser aus der Koberger'schen Offizin, welche nunmehr von Anthoni Koberger dem Jüngeren und seinem Vetter Johannes Koberger, wie es scheint jedoch in getrennter Rechnung, geleitet wurde, hervorgehenden, teils in Lyon, teils in Nürnberg gedruckten Ausgaben. Die Blütezeit dieser Gattung ist somit eine ungemein kurze, doch förderte sie nicht nur eine bedeutende Anzahl von Auflagen, sondern auch eine im Verhältnis zur Kürze des Zeitraums beträchtliche Menge verschieden gestalteter Ausgaben zu Tage. Drei verschiedene Typen welche die einzelnen Stadien dieser Entwickelung bezeichnen, sind hierbei aus einander zu halten: ein dem Jahre 1515 entstammender, für Octav-Format, von einem nicht mit Bestimmtheit nachzuweisenden Künstler aus Dürers Schule; ein zweiter, aus dem Jahre 1516, für Sedez-Format, von Erhard Schön; endlich als vollkommenster der dritte, aus dem Jahre 1517, wiederum für Octav, von Hans Springinklee entworfen. Der Anteil Anthoni's des Jüngeren wird hierbei nicht hoch anzuschlagen sein, da überhaupt nur dessen Teilhaberschaft am Geschäft feststeht, während es zweifelhaft bleibt, ob er sich selbstthätig am Buchhandel beteiligt habe: bereits im Jahre 1521 zog er sich, erst 23jährig, von der Handlung zurück. Johannes dagegen, der als der thatsächliche Chef der Handlung in dieser Zeit zu betrachten ist, wird auch als der Schöpfer dieser neuen Formen des Hortulus zu betrachten sein, wobei ihm seine häufige Anwesenheit in Frankreich, auf die bereits hingewiesen wurde, wesentlich zu statten gekommen sein mag.

Die erste Ausgabe, in lateinischer Sprache, erschien zuerst im Jahre 1516, für Johannes Koberger von Clein in Lyon gedruckt und Mitte März (XVIII [so!] Kal.

---

[1]) Ausg. von Lochner S. 173.

[2]) S. den Artikel von N. Rondot in der Gaz. des B.-Arts II. Serie, Bd. 28, S. 166.

[3]) Siehe: O. Hase, Die Koburger, Leipzig 1869, S. 19.

Digitized by Google

Apr.) beendet (Heller 21). Einfassungen aus Stütze, phantastischen Säulen und Aufsatz bestehend, halb in Dürers, halb in italienischer Weise komponiert, laufen um alle Blattseiten; einige derselben enthalten die Jahrzahl 1515, wodurch die Entstehungszeit der Bilder festgestellt wird. Der Kreis der Darstellungen ist hier gegen früher nur durch diejenige des Schweisstuchs der hl. Veronika, vor dem betreffenden Gebet, und des Gebetes Christi am Oelberg, vor der Passionserzählung, vermehrt. Eine massvolle Behandlungsweise, welche die Würde keineswegs ausschliesst, zeichnet diese einfach komponierten Bilder aus. Meist sind es einzelne Heiligengestalten, ruhig in Haltung, wie im Ausdruck, in leicht angegebener landschaftlicher Umgebung. Unter den wenigen figurenreicheren Szenen befinden sich vier mit dem Zeichen Springinklee's versehene, die Madonna Bartsch 1 (mehrfach), die Anbetung der Hirten B. 5, die Auferstehung Christi B. 9 und eine sich den genannten völlig anschliessende Anbetung der Könige, die das Zeichen links oben trägt. In allen vier sind die Figuren verhältnismässig klein, und leicht in den Raum hinein komponiert. Die überwiegende Mehrzahl der Bilder überragen diejenigen der älteren Ausgaben an Grösse: sie messen 3" 3"' in der Höhe, 2" 6"' in der Breite. Daneben sind einige Darstellungen kleineren Formats (2" 2"' zu 1" 9"') angebracht. Von welchem Künstler die Ausstattung dieser Ausgabe herrührt — mit Ausnahme der vier Bilder von Springinklee lässt sich in allen übrigen, sowie in den Einfassungen nur eine Hand wahrnehmen — bleibt uns verborgen, weil nirgends ein Zeichen sich vorfindet. Der Charakter der Dürer'schen Schule lässt sich nicht verkennen; am ehesten erinnern die durchgängig breitschultrigen und wegen ihrer kurzen Beine vierschrötig erscheinenden Gestalten, in Verbindung mit dem knitterigen Faltenwurf (besonders deutlich bei der Messe des hl. Gregorius) und dem Bestreben, die Bildfläche möglichst auszufüllen, an *Erhard Schön*, der in dem folgenden Jahre eine alsbald zu besprechende, durchaus neue, mit seinem Zeichen versehene Reihe von Illustrationen zum Hortulus entwarf. — Sowohl in dieser, wie in einigen späteren Ausgaben sind übrigens noch mehrere der alten aus dem Jahre 1513 stammenden Metallplatten mit abgedruckt worden, die natürlich wegen ihres altertümlichen Charakters stark mit dem übrigen Bestande kontrastieren. Ein gleichfalls von Clein in Lyon für Joh. Koberger hergestellter lateinischer Druck vom 9. Nov. (V id. Nov.) 1517 (Heller 26) stimmt mit dem beschriebenen von 1516 in allen Einzelheiten überein.

Inzwischen hatte am 3. Dec. 1516 Joh. Stüchs in Nürnberg für Anthoni Koberger eine deutsche Ausgabe hergestellt (Heller 24, ein Exemplar auf der Münchner Hofbibliothek), welche genau dieselben Abbildungen enthält, wie die beiden eben gegenannten von Clein gedruckten. Ob die Holzstöcke nach Fertigstellung des ersten Druckes vom März 1516 aus Lyon wieder nach Nürnberg gesandt wurden und nach Beendigung des vorliegenden Druckes nach Lyon zurückwanderten, um dort zum dritten Mal, im Nov. 1517, benutzt zu werden; oder ob Abklatsche in Nürnberg zurückbehalten worden waren, mit deren Hilfe die deutsche Ausgabe gedruckt wurde, vermag ich nicht zu entscheiden.

Die zweite Gestalt, in welcher der Hortulus des jungen Koberger erschien, ist gleichfalls zuerst von Hans Clein in Lyon gedruckt, beendigt am 23. Januar 1518, geht jedoch auf den Namen des (jüngeren) Anthoni K. zurück, der hier wiederum, wie bei dem vorgenannten Druck von Stüchs, den deutschen Text zur Verwendung kommen liess; das Format ist zum Sedez zusammengeschrumpft.[1]) Hier wird ein

[1]) Fehlt bei Heller und Hase. Die Schlussschrift lautet: (Gedruckt zu Lyon durch

Digitized by Google

grösserer Reichtum der Ausstattung angestrebt, doch steht diese Ausgabe hinter der ersten des Johann Koberger an künstlerischem Wert zurück.

Erhard Schön, dem die Ausführung der Abbildungen, wie wahrscheinlich auch diejenige der Einfassungen übertragen war, gehörte vermutlich gleich Springinklee zu den unmittelbaren Schülern Dürer's, doch reicht er an ersteren nicht heran. Die kleinen, meist mit seinem Zeichen versehenen Bilder (Höhe 2" 5''', Breite 2" 1'''; zum Teil beschrieben in Bartsch's Peintre Graveur Bd. VII p. 476 Nr. 1—32) sind bereits in den Jahren 1515 (auf B. 8) und 1516 (in einer Einfassung) entstanden; sie zeigen meist unter üppigen Laubwerk-Arkaden stehende Einzelfiguren von Heiligen, die gefälliger und verschnörkelter behandelt sind, als diejenigen Springinklee's, in reichen detaillierten Landschaften stehen, aber häufig die Richtigkeit der Körperverhältnisse und fast durchgehend die würdige Grösse vermissen lassen. Die Einfassungen sind denen von Springinklee sehr ähnlich.

Am 21. Mai (XII. Kal. Jun.) desselben Jahres (1518) besorgte Clein einen lateinischen Druck dieser Ausgabe für Joh. Koberger (Nagler, Monogrammisten II Nr. 1754, 1; fehlt bei Heller und Hase). Später liess derselbe Joh. Koberger am 10. März 1520 nochmals einen lateinischen Abdruck in Sedez herstellen durch Friedrich Peypus in Nürnberg (Heller 34; darin gleichfalls nur die Holzschnitte von Erhard Schön, keine von Springinklee).

Die dritte und weitaus schönste Ausgabe endlich, welche die Bestrebungen der letzten beiden Jahrzehnte auf ihren Höhepunkt und zum Abschluss brachte, ging wiederum unter dem Namen Johannes Kobergers in die Welt und wurde sowohl deutsch, am 8. Mai 1518 (Heller 28), wie lateinisch, am 12. (2 id.) Dec. desselben Jahres (Heller 27), beide Mal in 8°, von Friedrich Peypus in Nürnberg gedruckt. Abgesehen von einigen wiederum verwendeten Bildern der ersten Ausgabe von 1516 sind alle übrigen von *Springinklee* ausgeführt, der in diesen meist mit seinem Monogramm versehenen Darstellungen einen gewaltigen Fortschritt gegenüber den paar in der ersten Ausgabe verzeichneten bekundet[1]). Die Holzschnitte sind hier etwas grösser als in der ersten Ausgabe (Höhe 4" 4''', Breite 2" 11''', worunter bei manchen eine ca. 4''' breite Einfassung mitgerechnet ist; beschrieben bei Bartsch Bd. VII. p. 323 Nr. 1—50 und 60, mit Einbegriff der drei älteren Kompositionen), von reicher Zeichnung, die durch die vielfach angebrachte perspektivische Säulenarchitektur noch wesentlich in ihrer Wirkung gehoben wird. Augenscheinlich hat in der Zwischenzeit Altdorfers Vorbild nachdrücklich auf den Künstler eingewirkt und sein Talent zu voller Entfaltung gebracht. Neudörfer, der in seiner kurzen Notiz über Springinklee die Illustrationen zum Hortulus als dessen Hauptwerk anführt, vergisst nicht hinzuzufügen, dass er neben den Figuren auch die Leisten, die Einfassungen, „gerissen" habe[2]). Dieselben, in Doppellinien eingelassen, halten sich völlig frei vom Einfluss der italienischen Renaissance, führen hier jedoch zum ersten Mal jene üppigen naturalistischen Blumendarstellungen in die Holzschnitttechnik ein, welche in niederländischen und französischen Manuscripten bereits zu Ende des XV. und besonders in den ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts so

---

Johannem/Clein fur den Ersamen Antoni koberger/burger zu Nürnberg, im iar nach der ge/burt christi. M.ccccc. vnnd XVIII. auff den/XXIII. tag des monats Januarii seligkli-/chen volendet. (Drz. Clein's).

[1]) Nach der Angabe des Katalogs der Vente Didot, Nr. 139, ist in den Einfassungen der deutschen Ausgabe die Jahreszahl 1517 angebracht.

[2]) Quellenschriften für Kunst-Gesch. X. S. 144.

Digitized by Google

beliebt waren. Mit Vorliebe verwendet der Künstler die massiv wirkende Schote, welche u. A. auch in den berühmten Heures der Königin Anne de Bretagne eine grosse Rolle spielt, als ornamentales Motiv; dass er hierin den Geschmack der Zeit traf, zeigt die starke Verwendung dieser Dekoration in den 1520 von Grimm und Wyrsung zu

XLIX



Hans Springinklee: Maria als Schmerzensmutter.
Aus dem Hortulus Animae 1518.

Augsburg gedruckten Meditationes de Vita Christi (1520), wie die schönen Einfassungen in Geofroy Tory's Heures von 1524.

Oefter als die früheren Ausgaben musste diese neu gedruckt werden, stets von Peypus für Joh. Koberger: wir kennen einen lateinischen Druck vom 9. Febr. (V. Jd. Febr.) 1519, worin bezeichnete Blätter des Erhard Schön, also solche aus der zweiten Ausgabe, mit zur Verwendung kamen (Heller 32); einen deutschen vom 18. Mai desselben Jahres, jedoch nur mit einem Teil der Holzschnitte (Heller 33); endlich einen

Digitized by Google

bisher nicht beschriebenen spätesten, aus dem Jahre 1520, mit allen Holzschnitten Springinklee's.[1])

In demselben Jahre, da Luther vor dem Elsterthor in Wittenberg die päpstliche Bulle verbrannte, wurde somit dieses Werkchen zum letzten Mal in Nürnberg veröffentlicht. Der Ernst der Zeit, der Kampf um die neue Lehre bereiteten daselbst dem anmutigen Marienkultus ein jähes Ende. In Basel wurde noch im Jahre 1523 ein deutscher Hortulus von Thom. Wolff gedruckt, mit einigen grösseren aus dem Jahre 1519 datierten Abbildungen von Urs Graf und dem Meister J. F., sowie vielen kleinen (Heller 35); dann geriet das Werk völlig in Vergessenheit, bis es nach Verlauf von ein paar Jahrzehnten unter gleichem Titel, aber in gänzlich veränderter Gestalt als protestantisches Erbauungsbuch wieder erschien. Bevor wir jedoch von dieser neuen Phase reden, wird es nötig sein noch ein paar Worte über diejenigen Ausgaben zu sagen, welche gleichzeitig mit den Nürnberger (Lyoner) Drucken an anderen Orten veröffentlicht wurden.

Von der Mainzer Ausgabe in ihrer plumpen Nachahmung der Koberger'schen von 1516 ist bereits oben gesprochen worden. Einen selbständigen Versuch dagegen, und mit Erfolg, machte der Leipziger Drucker Konrad Kachelofen mit seiner plattdeutschen Ausgabe von 1515 „am vastelauenth sunte Mathie" (Heller 25)[2]), deren Illustrationen er von einem Meister der fränkischen Schule herstellen liess. Der Schnitt derselben ist freilich sehr flüchtig behandelt, als seien sie auf Kolorierung berechnet; aber eine reiche, originale, leicht schaffende Gestaltungskraft spricht aus diesen Gebilden. Auch in Augsburg wurde ein Hortulus herausgegeben, 1518 von J. Müller; in demselben Jahre ein deutscher von Johann Bignon in Paris.

An die Stelle des Hortulus trat Luthers *Betbüchlein*. Bereits im Jahre 1522 erschien es, wahrscheinlich in Augsburg gedruckt, in einer äusserst zierlichen von *Schäufelein* illustrierten Ausgabe. Derselbe Künstler, welchem wir die schönen Heiligenbildchen glaubten zuschreiben zu können; welcher nächst Dürer am eifrigsten bemüht gewesen, der spezifisch deutschen Glaubensrichtung, welche bereits lange vor Eintritt der Reformation, schon während des ganzen XV. Jahrhunderts, auf den leidenden Heiland als Mittelpunkt des Denkens zugestrebt hatte, die anschauliche Form zu geben: derselbe wurde von dem grossen Reformator dazu ausersehen, die Einführung seines Büchleins in weitere Kreise zu vermitteln. Dadurch erscheint uns zugleich dieser Künstler als ein Vermittler zwischen den streitenden Parteien, den Repräsentanten der alten und der neuen Zeit, und mit Freude begrüssen wir diesen versöhnlichen Zug in einer Epoche, die so vielfachen Anlass zu Schroffheiten und Unduldsamkeit bot.

Das Königliche Kupferstichkabinet zu Berlin besitzt sub Nr. 67 ein Prachtexemplar dieses Werkchens, auf Pergament, mit golden gedruckten Kapitelüberschriften und Anfangsbuchstaben der Sätze, aus der v. Nagler'schen Sammlung. Es ist in Duodecimo und führt den Titel: Ain betbüchlin / Der zehen gepott. / Des glaubens. / Des vatter vnsers. / Vnd des Ave Marien. / D. Martini Lutheri; darunter ein Holzschnitt: das Christ-

---

[1]) Salus anime, zu Tewtsch Se/len heyl genant, ... a. E. Gedruckt zu Nürnberg durch Friderichen Peypus .. M.ccccc.xx. 8° (Berliner K.-Kabinet Nr. 2459).

[2]) Dann im J. 1517. (Exemplar im Berliner Kupferstichkabinet Nr. 2363: Hortelus/ anime tho/dude:/ (Drz.) Geprentet tho Lypsick. — Am Ende: Gheprenteth ... dorch den ersame(n) Conra/dum Kacheloffen ... XV. hundert vn(de) XVII. — 8°).

Digitized by Google

kind mit den Leidenswerkzeugen auf einem Kissen sitzend; Endschrift: ... Gedruckt ym zwey/undzweyntzigi-/sten Jar. Die Aufschriften sind in der Theurdank-Type gedruckt und auch die an einzelnen Buchstaben der obersten und der untersten Zeile angebrachten Schnörkel weisen auf Hans Schönsperger d. J. in Augsburg als den Drucker. Neun Holzschnitte von 91/66 mm. (84/58 ohne die Einfassung) enthalten die folgenden Darstellungen: Moses mit den Gesetztafeln, die Dreieinigkeit, der segnende Christus, Christus das Lamm tragend, Christus am Kreuz, die Verkündigung (bezeichnet) David betend, Sct. Paulus, der Besitzer (Dr. Caspar Gütteis) zum Gekreuzigten betend; der Titelholzschnitt mit dem Christkinde misst ca. 40/54 mm., eine in der Mitte des Buches angebrachte Darstellung des hl. Geistes in Gestalt der Taube 44/65 mm. (ohne Einf. 34/58).

Eine spätere Ausgabe des Betbüchleins erschien in Nürnberg bei Jeron. (Andreae) Formschneider unter dem Titel: (M. Luther). Ein seer gut vn(d) nützlichs Bettbuchleyn. ym 1527. Jar, und ist mit zwölf ähnlichen Bildern geziert, für deren Urheber ich Hans Sebald Beham halte[1]), also einen jener drei „gottlosen Maler", die im Jahre 1524 wegen ihrer freisinnigen Meinungen aus Nürnberg ausgewiesen worden waren.

Im übrigen wurde während Luthers Lebzeit die Thätigkeit der deutschen Künstler vollauf in Anspruch genommen für die Illustrierung seiner Bibelübersetzung. Erst nach Luthers Tod erscheint wieder der *Hortulus Animae*, nun in der Form eines protestantischen deutsch abgefassten Erbauungsbuches, das nicht mehr der Verherrlichung der Maria, sondern der Erinnerung an Christus geweiht ist. Die erste dieser Ausgaben stammt von G. Rhau in Wittenberg (1547, dann 1548 etc.) und enthält die Cranachschen Illustrationen, welche die Leidensgeschichte des Heilandes in zierlichen kleinen Rundbildern erzählen. Eine Nachahmung derselben erstand bereits im Jahre 1548 in Frankfurt a./M., gedruckt von Herm. Gülfferich, der Kopien nach Dürer und Holbein als Abbildungen benutzte. Auch der von Virgil Solis illustrierte Hortulus, in Nürnberg 1552 und 1558 von Val. Geyssler, 1562 von Val. Neuber gedruckt, bringt neben Originalkompositionen Kopien nach Dürers kleiner Holzschnittpassion. Hamburg folgte 1562, Dillingen 1574 nach; in letzterer Ausgabe sind Holzstöcke des Mainzer Drucks von Schöffer aus dem Jahre 1516 wieder verwendet. Diese flüchtige Uebersicht zeigt, dass der protestantische Hortulus, wenn er auch in künstlerischer Hinsicht keine nennenswerten Früchte zeitigte, sich doch lange in Beliebtheit erhielt.

Zum Schluss erübrigt es noch einige Werke kurz zu erwähnen, welche gleichzeitig mit den älteren Ausgaben des Hortulus erschienen.

In ähnlicher Weise wie die Letzteren waren einige der in Deutschland gedruckten Missalien illustriert, namentlich das prächtige Hagenauer von 1518 in fol. (gedruckt von Thom. Ansshelmus). In demselben sind in Initialen beträchtlicher Grösse schöne figürliche Darstellungen eingelassen, deren Stil demjenigen des E. Schön sehr nahe kommt. Das grosse kölnische Missale von 1514 (gedruckt zu Paris von Wolfg. Hopylius für Franz Birckmann) enthält sogar dieselben Metallschnitte, welche Vérard für seine Heures verwendet hatte. — Hier ist auch das „Taschenbüchlein" in 8° zu erwähnen, das Hans Otmar zu Augsburg im J. 1510, dann 1512 und 1518 druckte und dessen 14 Holzschnitte von Passavant dem Hans Burgkmair (Nr. 114) zugeschrieben werden. Ein Exemplar der ersten Ausgabe soll sich in der Wolfenbüttler Bibliothek befinden. — Ein Gebetbuch ganz eigener Art war dasjenige, welches Schönsperger

[1]) Jahrb. d. Kgl. Preuss. Kunstsamml. III S. 232.

Digitized by Google

in Augsburg mit aller Erlesenheit seiner Typenkunst für den Kaiser Maximilian im Jahre 1514 herstellte und dessen einzelne Exemplare durch die erfindungsreiche und gewandte Hand Dürers und diejenige Cranachs (in der Münchener Bibliothek), sowie durch Hans Baldung Grien (Bibliothek zu Besançon) mit den mannigfaltigsten Randverzierungen in Federzeichnung ausgestattet wurden; doch übten diese nur für den privaten Gebrauch hergestellten Vorbilder keine weitere Nachwirkung aus. — Die bereits flüchtig berührten Meditationes de vita et passione J. Chr., ein von Grimm und Wyrsung 1520 zu Augsburg gedrucktes zierliches Oktavbüchlein, dessen reichen von naturalistischen Einfassungen umrahmten Illustrationsschmuck derselbe Künstler geliefert, der u. A. auch Petrarca's Trostspiegel in so überschwänglicher Weise illustrierte (mit Unrecht wird derselbe mit Burgkmair identifiziert), bildet insofern bereits einen Uebergang zu den protestantischen Gebetbüchern, als hier die Jungfrau Maria ganz zurücktritt und die volle Andacht sich dem Erlöser zuwendet.

Von den vorerwähnten Schriften durchaus abweichend und nur beiläufig durch ein paar Darstellungen illustriert sind solche reine Erbauungsbücher wie Ulr. Pinter's Beschlossener Gart des Rosenkranz Mariae, Nürnberg 1505, fol., und Das Wurzgärtlein, Nürnberg 1516, fol.

Früh bereits begegnen uns in den Niederlanden illustrierte Gebetbücher. Ein von Adr. van Liesvelt am 13. Jd. Junii 1485 beendetes Orarium in 8° (Hain 8865) scheint noch keine Abbildungen zu enthalten; ein von Gerard Leeu im Jahre 1487 gedrucktes Officium (Hamburg, öff. Bibliothek) enthält dagegen schon fünf gute Holzschnitte der Haarlemer Schule, in 32° [1]. Leeu verwendete auch eine Reihe von Holzstöcken, die nach französischem Muster gearbeitet waren, in seinen Drucken; am frühesten vielleicht in einer Ausgabe der Duytsche getiden, ohne Jahr und Druckername, welche auf der Universitätsbibliothek zu Cambridge bewahrt wird [2]. Ob diese Holzstöcke, bestehend aus 16 Randeinfassungen in 8°, 14 Bildern gleichen Formats und 21 in 32°, in Frankreich selbst angefertigt worden seien, wie Convay annimmt, erscheint zweifelhaft gegenüber den Facsimiles, welche Holtrop in seinen Monuments typographiques des Pays-Bas giebt. Kopien nach dem in Paris aufgestellten Typus sind sie sicherlich; in den Einfassungen, welche aus Vögeln und Ornament gebildet sind, kommt schachbrettartiger schwarz und weisser Grund, wie in den Malereien, vor; die Ausführung aber lässt die französische Eleganz und Präzision vermissen. Adr. van Liesfelt in Antwerpen, der Leeu's Verlag übernahm, verwendete in den neunziger Jahren des XV. Jahrhunderts diese Holzschnitte in mindestens neun seiner Drucke, in drei Ausgaben der Ghetyden van onze Lieve Vrouwe die ganze Folge. Ueber das XV. Jahrhundert hinaus jedoch ist deren Verwendung nicht nachweisbar. Wohl aber wurden sie während dieser kurzen Frist vier Mal in Antwerpen kopiert. Andere Gheiiden erschienen 1496 bei Hugo Janszoen van Woerden in Leyden, 1496 zu Gouda u. s. w. (s. Hain 7766 fgg.)

Dass in Italien bereits 1473/74 Offizienbücher gedruckt wurden, ist eingangs

[1] Siehe: W. M. Convay, The Woodcutters of the Netherlands, in: The Bibliographer, II. S. 70 (London 1882).

[2] A. a. O. Seite 140 fg.

Digitized by Google

gesagt worden. Gegen Ende des Jahrhunderts wurden dieselben auch mit Illustrationen versehen und in der Folge von verschiedenen Druckern in dieser Weise ausgestattet; doch scheinen sie dort lange nicht die gleiche Bedeutung und Verbreitung gewonnen zu haben, wie in Deutschland, ganz zu schweigen von Frankreich. Die Missalien, Breviarien und Plenarien waren es namentlich, denen in Italien eine hervorragende Rolle zufiel. In denjenigen dieser Werke, die aus den venezianischen Pressen hervorgingen, zeigen die fast in blossem Umriss gehaltenen Abbildungen denselben edlen, einfachen Stil der Schule Bellini's, welcher in Polifilo's Hypnerotomachie bewundert wird. Lippmann, der in seinem Aufsatz über die venezianischen Holzschneideoffizinen speziell auf die Beteiligung der grossen Firmen, welche ihre Arbeiten mit Z. A. und ia bezeichneten, hinweist, in einem besonders reichen Missale auch die Vorlagen als der Richtung des Cima angehörend näher charakterisirt, hebt (Bd. V. S. 195) den handwerksmässigen Charakter dieser Art von Erbauungsbüchern hervor und warnt vor Ueberschätzung ihrer kunsthistorischen Wichtigkeit, worin wir ihm vollständig beistimmen; dass dieser Kunstgattung aber überhaupt eine historische Bedeutung innewohnt und zwar eine solche, welche gerade geeignet ist über Wandlungen der künstlerischen Anschauungsweise innerhalb der weiten Volksschichten Aufschluss zu geben, hoffen wir in diesen Blättern zum Teil wenigstens klar gestellt zu haben. Speziell die illustrierten Horarien reichen in Venedig weiter hinauf als Lippmann annimmt [2]), und es ist nicht unmöglich, dass ausser den beiden sofort anzuführenden noch andere, die uns nicht zu Gesicht gekommen, dem XV. Jahrhundert angehören.

Zu den frühesten venezianischen Ausgaben des illustrierten Horariums gehört eine mit dem Druckerzeichen M. R. versehene, deren Kalender von 1490 bis 1508 läuft. Eine kurze Beschreibung dieses Werkchens in 8°, das Hain unbekannt geblieben (ein Exemplar im Germanischen Museum zu Nürnberg), wird zur Genüge die Abhängigkeit von den Pariser Mustern veranschaulichen. Der Titel lautet: Hore nostre domine scdm vsum / ecclesie romane vnacum multis / cursibus incipiunt feliciter (Druckerzeichen: Marcus- Löwe mit dem Monogramm M. R.). Auf der Rückseite des ersten Blattes sind die vier Temperamente, ihnen gegenüber der Aderlassmann dargestellt; dann folgen 12 Bl. Kalender mit Bildern der Monatsbeschäftigungen, ferner Angaben über Himmelserscheinungen, und mit Bl. 19 beginnt die Passion, durch sieben kleine Abbildungen und auf den Text bezügliche Randbilder geziert. Bei den Bruchstücken aus den Evangelien ist Johannes in einer blattgrossen Darstellung, die übrigen drei Evangelisten in kleineren Bildern gegeben; vor einem Gebet an Maria ist die Pietà dargestellt; weiterhin folgt das fast blattgrosse Bild der Erschaffung Eva's, sowie der Austreibung aus dem Paradiese, eine in Frankreich nicht vorkommende Komposition, die hier dem Beginn des Officiums, welcher durch die Darstellung der vier Tugenden vor Gottes Thron und darunter die Verkündigung bezeichnet ist, gegenüber steht, somit an derselben Stelle, wo sonst die Wurzel Jesse zu stehen pflegt. Die Randeinfassungen des Officiums enthalten Scenen aus dem Leben der Maria und aus der Passion, die Vollbilder die üblichen Darstellungen von der Heimsuchung an, welche besonders deutlich das französische Gepräge trägt, bis zu der Himmelfahrt der Maria und Christus als Weltrichter, mit Einschluss der beiden Darstellungen der Kreuzigung, sowie der Aus-

[2]) A. a. O. S. 196 Anm. 1: Diese „venezianischen illustrierten Andachtsbücher . . . gehören sämtlich dem XVI. Jahrh. an."

Digitized by Google

giessung des hl. Geistes zu den horae s. crucis und s. spiritus. — Vor den Todtenvigilien sind die drei Lebenden und die drei Todten abgebildet, die Einfassungen enthalten den Todtentanz; dann folgt die Dreieinigkeit und in kleineren Bildern Gottvater, Christus, der hl. Geist, Scta. Veronika; zum Schluss eine Widerholung der Pietà und kleine Heiligenbilder, sowie die Messe Gregors, eine Komposition von stark niederländischem Charakter. Die Schlussworte auf Bl. 146, dessen Rückseite weiss geblieben ist, lauten: ... Finiunt hore canonice ad vsum romane ecclesie. — Ferner ist hier zu erwähnen ein zu Venedig von Jo. Hamman gen. Hertzog gedrucktes Horarium in 8°, dessen Schlussschrift die Jahresangabe Mccccxcxiii enthält, welche wohl falsch gedruckt ist und 1498 heissen soll (Didot, Cat. rais. Nr. 379 liest: 1493). Dasselbe enthält fünf grosse und mehrere kleinere, auf Kolorierung berechnete Abbildungen; die feinen Einfassungen ohne Schattierungen, sind denjenigen ähnlich, welche später Geofroy Tory anwandte.

Durch Zierlichkeit zeichnen sich die von Jo. und Greg. de Gregoriis zu Venedig 1505, 11. Februar, in 8° gedruckten Officien aus, welche sich gleichfalls eng an die französischen Heures, namentlich an die Drucke Vérard's, anlehnen. Alle Seiten sind mit Einfassungen aus Laubornament, welches durch Vögel und Figuren belebt ist und sich von schwarzem Grunde abhebt, verziert. Die Abbildungen sind fast nur im Umriss gegeben, zu welchem die Kolorierung ergänzend hinzutreten sollte. Am Beginn des Officium b. M. Virg. ist die Krönung Mariae dargestellt; dann folgt ein Blatt mit einem knieenden Paar, in welchem die Käufer des Büchleins sich selbst wiedererkennen mochten oder welches sie durch Bemalung mittels deckender Farben in ihre eigenen Bildnisse umwandeln lassen konnten. Dieses Bild ist übrigens in der Schattierung ausführlicher behandelt, als die übrigen. Die weiteren Abbildungen, von der Verkündigung an die Hirten an, stellen dieselben Scenen und in gleicher Reihenfolge wie in den Livres d'heures dar. Den Schluss bilden die Darstellungen Allerheiligen, der Messe Gregors und der Wurzel Jesse, welche zugleich diejenige der Verkündigung in sich fasst. Die einzelnen kleinen Heiligen fehlen hier. Trotz so genauer Anlehnung im ganzen, die sich namentlich darin äussert, dass der gotisch verschnörkelte Charakter der französischen Heures vollständig wiedergegeben wird, weiss sich diese italienische Ausgabe vom Kopieren des Einzelnen frei zu halten. Es ist dies ein merkwürdiges Zeugnis dafür, wie sich in Venedig, gegenüber der modernen, von Dürer als antikisch bezeichneten Weise, noch immer eine volkstümliche Strömung erhielt, welche sich ihrer tief im Mittelalter steckenden Wurzeln bewusst blieb. In demselben Jahre 1505 druckte auch Lucantonio de Giunta daselbst ein illustriertes Officium. — Aus der Zeit der Vollreife venezianischer Kunst möge als vorzügliches Beispiel nur das von Franc. Marcolini 1545 in 8° gedruckte Officium erwähnt werden, dessen stilvolle Abbildungen von schönen figürliche Darstellungen enthaltenden Einfassungen umgeben sind.

Die in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts sehr beliebten Rosarien, Büchlein, welche Betrachtungen über das Leben Mariae und Christi sowie über die vom Rosenkranz bewirkten Wunder enthalten, sind gewöhnlich mit zahlreichen Darstellungen geziert, die ihrem Stil nach in den Anfang des Jahrhunderts zurückreichen, und entweder nach diesen älteren Vorbildern kopiert oder gar von denselben Platten gedruckt sind.

Wenn die letzteren Hinweise auch nur gelegentliche sind, so dürfte aus ihnen doch soviel hervorgehen, dass die mächtige Anregung, welche in Bezug auf die Ge-

Digitized by Google

staltung der Andachtsbücher um die Wende des fünfzehnten Jahrhunderts von Frankreich ausging und sämtliche Nachbarländer zu einer mehr oder weniger treuen Nachahmung zwang, nur in Deutschland in selbständiger Weise aufgenommen und weiter verarbeitet wurde. Es äussern sich hierin der rege Geist und der Erfindungstrieb, welche daselbst bereits lange vorher auf allen Gebieten des geistigen Lebens thätig gewesen und in der Blüte der Kunst einerseits, in der freien Entfaltung der Wissenschaften andererseits jenen Gipfelpunkt erreichten, welchen wir mit Stolz das Zeitalter der Reformation nennen.

NEUES ÜBER BERNHARD STRIGEL

VON ROBERT VISCHER

I

Angeregt durch W. Bode's und L. Scheiblers Darlegungen im zweiten Bande dieses Jahrbuches (S. 54 ff. und 59 ff.), habe ich in der Allgemeinen Zeitung (Beilage, 1881, 1755 ff. und 1771 ff.) eine Studie veröffentlicht, worin ich vom ersten Gewinn meiner Nachforschungen im Rathaus zu Memmingen und in Schlössern der Umgebung dieser Stadt Rechenschaft gebe. Vorliegendes enthält nun teils nähere Nachweise und Ergänzungen, teils Neues. Von einer zusammenhängenden Charakteristik B. Strigels sehe ich hier ab, da dies bereits von W. Bode erledigt ist, ebenso von einer Schilderung der kirchlichen Krisis, welche sich damals in Memmingen vollzog; denn die zur Orientierung nötige Beleuchtung jener Kämpfe und ihres Helden Schappeler ist mit der oben citierten Studie gegeben. Ausserdem existiert ja hierüber ein vorzügliches Buch von Fr. Dobel: Memmingen im Reformationszeitalter, Augsburg, 1878.

Zuvörderst hätte ich Einiges nachzutragen über die öffentlichen Würden, welche B. Strigel in Memmingen bekleidete, sowie über die Reisen, welche er als Botschafter des Rats zu machen hatte. Doch fasse ich wohl am besten die neuen Notizen hierüber mit samt den alten in ein Schema zusammen. Er war:

„Zweener" der Kramerzunft	a.	1516	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Mitglied des „Dreizehner"-Gerichtes	aa.	1516	.	.	.	.	.	.	.	.	1525	.	.	.
„Rathgeb"	aa.	.	1517	.	.	1520	1521	.	.	1524	1525	.	.	1528
Zunftmeister der Kramer	aa.	.	.	1518	1519	.	.	1522	1523	.	.	1526	1527	.
„Ainunger"	aa.	.	.	.	.	1520	.	.	1523	.	.	1526	.	.
Gerichtssiegler	a.	.	.	.	.	.	.	.	1523	.	.	.	.	.
Obmann der Ainunger	a.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	1527	.

Digitized by Google

	1520	1521	1522	1523	1524	1525	1526	1527	1528
Mitpfleger von St. Martin aa.		1521					1526		
Dem Spitalrechner beigeordnet a.	1520								
Einnehmer der „Grossspendpflege" aa.			1522	1523					
Bauschauer a.	1520								
Obmann der Bauschauer aa.		1521		1523			1526	1527	
Steuerherr a.				1523					
Unter den „Sechs" der Zunftmeister aa.								1527	1528
Obmann der „Saltzfercker" aa.			1522					2527	
Abgesandter des Rats nach Augsburg				1523	1524				
do. Innsbruck				1523	und	1525			
do. Nördlingen						1525			
do. Nürnberg					1524				
do. Ulm						1525			
do. Ravensburg				1523	1524	1525			
do. Dillingen					1524				
do. Lauingen					1524				
do. Esslingen						1525			

Dies bezeugen Urkunden des Memminger Stadtarchivs und zwar teils die in eigenen Bänden zusammengestellten Behörden-Register („Aempter" 1446—1558, Band I und 1499—1553, Band V), teils die Ratsprotokolle, wovon jeder Jahrgang (gewöhnlich im Mai) mit einem Verzeichnis der zu den wichtigeren Verwaltungsdiensten erwählten Bürger eröffnet wird. Im Wahlverzeichnis vom 4. Mai 1528 fand ich den Namen B. Strigels, der hier als „Sechser" von den Zunftmeistern notiert ist, nachträglich vom Ratsschreiber durchgestrichen und daneben die Bemerkung: „genad Im got". Dies kann sich nur auf seinen Tod beziehen, welcher dann in einem Ratsberichte vom 23. Juni 1528 bestätigt ist.

Die Behauptung Eugen Rohlings[1]: B. Strigel sei „zeitweise Bürgermeister" gewesen, ist falsch. — Ueber den Beruf der genannten Aemter gibt Fr. Dobel Auskunft in seinen „Beiträgen zur Verfassungsgeschichte der Reichsstadt Memmingen", Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben und Neuburg, Augsburg 1876.

Als Künstler ist er nachweisbar in:

Ulm (?) / Blaubeuren (?)	zwischen 1474—95									
Memmingen		1484	1506		1513				1522	1524
Konstanz				1507						
Schussenried						1515				
Augsburg							1517			
Wien								1520		

[1]) Die Reichsstadt Memmingen in der Zeit der evangelischen Volksbewegung. München 1864.

Digitized by Google

Schwaz (?)			1521			
Nürnberg				1524		
Innsbruck					1525	
Mindelheim						
Aulendorf						
Ravensburg						
Gmünd	ohne Jahr					
Schloss Zeil						
„ Wolfegg						
„ Tratzberg (?)						
Hierzu einzutragen die Daten auf Bildern, deren ursprüngliche Standorte unbekannt sind	1508	1511	1521			1528

Es ist nun besonders die künstlerische Thätigkeit B. Strigels, welche ich hier näher aufweisen möchte.

Zur chronologischen Orientierung ist hierfür vor allem in Erinnerung zu bringen, dass sich Bernhard Strigel in jener von Bode entdeckten Inschrift (auf der Rückseite des Bildnisses von Cuspinian) MDXX mense octobri — ferme sexagenarius nennt. Daraus können wir schliessen, dass er im November oder Dezember des Jahres 1460 geboren ist. — Seinen ersten Unterricht mag er von seinem Vater erhalten haben, den wir in Ivo oder Claus Strigel, oder auch in einem um jene Zeit nachweisbaren Maler Hans Strigel vermuten können; sofern aber sein Vater nicht Künstler war, kommt hierfür in Betracht der in unserer Wissenschaft bisher noch ungenannte Maler Thoman Bocksdorfer,[1] welchen ich in den Memminger Urkunden zwischen 1476 und 1512 erwähnt fand. Spätestens anno 1480 muss sich Bernhard Strigel auf die Wanderschaft begeben haben und zunächst unter den Einfluss Zeitbloms gekommen sein. Um dieses wichtige, nunmehr allgemein anerkannte Verhältnis zu Zeitblom, das ja sofort erhellt, näher zu prüfen, habe ich die Werke Zeitbloms in Stuttgart, Ulm, Sigmaringen, Bingen, Adelberg, Blaubeuren, Berlin, München, Nürnberg, Augsburg nachgesehen und bin hierbei zu der Ueberzeugung gelangt, dass B. Strigel einige Zeit bei Zeitblom als Gehülfe thätig war. Besonders die Kindergestalten Zeitbloms weisen oft auf unseren Memminger hin (vgl. Galerie in Sigmaringen No. 132—139 und die Predella des Herberger Altars, vollendet 1497, im vaterländischen Altertums-Museum zu Stuttgart). Mit Entschiedenheit glaube ich seine Hand nachweisen zu können im Blaubeurer Altar, welcher zwischen 1475 und 1495 errichtet wurde. Dass es Zeitblom war, welcher dieses Werk lieferte, können wir ohne Bedenken annehmen. Man hat wohl Zweifel hieran ausgesprochen, weil nur in Einzelheiten sein Stil erkennbar sei. Aber auch im Schwabacher Altar hat M. Wohlgemut, an welchen erwiesenermafsen der Auftrag hierzu ergangen ist, augenscheinlich nur die Predella-Bilder gemalt. Indessen wird nach meiner Ansicht der Anteil Zeitbloms am Blaubeurer Altar allzu schroff eingeschränkt. Ganz er selbst, ganz gegenwärtig erscheint er allerdings nur in den Predella-Flügeln.[2] Aber wenigstens teilweise lassen ihn folgende Gemälde spüren:

[1] Nicht zu verwechseln mit dem Ulmer Jörg Bochsdorffer (c. 1516).

[2] Auch die Gestalten an der Rückseite des Altars wurden schon als seine eigenhändigen Arbeiten bezeichnet, doch sie sind hierfür zu massiv und blockig. Dies hat ein Geselle gemalt, den ich Pseudo-Zeitblom nennen möchte. Einiges von ihm findet sich auch in der Stuttgarter Galerie (No. 424—427, 443, 439).

Digitized by Google

Pilatus, die Hände waschend, die Kreuzigung, Prophet Jesaias, Prophet Jeremias, der Gang nach Golgatha, das Abendmahl, die Gefangennehmung, Jesus in Gethsemane, die schlafenden Jünger, die Geisselung, Pilatus zeigt Christus dem Volk und die Dornenkrönung.[1]) In den drei letztgenannten Scenen vermute ich die Gehilfenschaft B. Strigels. Im übrigen scheinen mir zwei Ulmer mitgeholfen zu haben, der eine vielleicht Jakob Acker, der andere ein Unbekannter, welcher in seiner Malweise zwischen H. Schühlin und Zeitblom steht und dem ersteren am Tiefenbronner Altar geholfen haben könnte. Was in diesen Gemälden am weitesten von Zeitblom abführt, sind die eingestreuten Züge scharfer, unruhiger Lebendigkeit. Am einmal geöffneten Altar gemahnen vorwiegend zeitblomisch: Christus und Johannes und die Taufe Christi. An den übrigen Szenen scheinen unter des Meisters Aufsicht drei, wenn nicht vier Hände gearbeitet zu haben. Ich beschränke mich darauf, diejenigen zu bezeichnen, welche mich B. Strigels Beihilfe vermuten lassen: Zacharias im Tempel, Maria und Elisabeth, Johannes tauft im Jordan, die Deputation der Schriftgelehrten. Der Charakter dieser Gemälde schwankt zwischen B. Zeitblom und B. Strigel. Ausserdem verweise ich mit Nachdruck auf eine Einzelheit in der Szene der Beisetzung des Täuferhauptes. Diese ist allerdings offenbar zu grossem Teil von jenem Ulmer (Jakob Acker?) gemalt; aber nicht ganz, denn hier sehen wir rechts einen Mädchenkopf mit blonden Zöpfen, welcher mir den unverkennbaren Stempel B. Strigels zu tragen scheint. Ein ganz ähnlicher Kopf findet sich in einem Bildfragment der Stuttgarter Galerie (No. 468), welches ich gleichfalls B. Strigel vindiciere.

Diese beiden Mädchen-Physiognomieen in Blaubeuren und Stuttgart verdienen eine bestimmtere Vermerkung auch darum, weil sie auffallend an einen Typus erinnern, der zuweilen in Gemälden Rogiers van der Weyden[2]) vorkommt und dann durch Quinten Massys eine gewisse Umbildung erfährt. Dass B. Strigel durch die Werke des alten Rogier van der Weyden erheblichen Einfluss erfahren habe, will ich hiermit keineswegs behaupten. Auch die leichten Anklänge an Quinten Massys, auf die ich angesichts der Strigel'schen Porträts bei Frau Prof. Streber in München von A. Bayersdorfer aufmerksam gemacht wurde, erscheinen sehr fraglich. Man könnte sich wohl zur Unterstützung dieser Ansicht berufen auf andere Spuren, welche ältere und neuere Bezüge der schwäbischen Kunst zur flandrischen und niederdeutschen erkennen lassen. Die jetzt in Schaarenstetten befindlichen Teile eines Altarwerkes, das ursprünglich im Ulmer Münster gestanden haben soll, gemahnen niederdeutsch. Ebenso im Besitze von Herrn Leichtle in Kempten jenes höchst merkwürdige Bild der Verabschiedung Christi von seiner Mutter, welches dem, jetzt nicht mehr nachweisbaren, Monogramm zufolge von M. Schaffner gemalt sein soll (aus Ottobeuren).[3]) M. Schaffner war allem Anschein nach ein Schüler von Hans Schühlin, aber gleichwohl wären in seinen Werken einige Uebereinstimmungen mit der niederdeutschen und flandrischen Kunst jener Zeit nachweisbar. Ferner findet sich in Wien (Belvedere 2. Stock I. Saal No. 31) ein Gemälde, welches zwischen seiner Art und der von Quinten Massys die Waage hält. An die Art des letzteren streifen nun auch einige Züge in Bernhard

[1]) Vgl. Carl Bauer, Das Kloster zu Blaubeuren, ibid. 1879, mit Plänen.

[2]) Vgl. die Darbringung im Tempel (No. 629) in der Münchener Pinakothek. Mädchen neben der Säule, zweite Figur von rechts her, nur Kopf sichtbar.

[3]) Diese Angabe widerspricht also der Notiz J. Sigharts (Gesch. der bild. Künste im Königreich Bayern, München, 1862, S. 607), das Bild sei mit dem Monogramm von Hans Schäuffelin versehen.

Digitized by Google

Strigels Kunst[1]) an: Die Behandlung von Kinderszenen in Gemälden der heiligen Sippe (vgl. das Mittelbild des aus der Peterskirche zu Löwen stammenden, jetzt im Brüssler Museum befindlichen Flügelaltars von Quinten Massys), die Karnation in Bildnissen vorab in jenem vorzüglichen, welches sich jetzt im Besitze des Herrn Professors Angeli in Wien befindet und fast an die Meisterschaft Hans Holbein des jüngeren hinaufreicht. Dass dieser mit Quinten Massys zusammenhängt, hat schon Zahn erkannt und ist jetzt allgemein zugegeben. Um so eher wäre eine Ueberleitung auf Strigel denkbar. Die Annahme eines direkten Einflusses könnte sich berufen: erstens auf importierte Gemälde von Q. Massys oder Schülern desselben, zweitens auf die Möglichkeit, dass Strigel als wandernder Geselle niederländische Gebiete berührte, drittens auf die Anwesenheit Memmingischer Hilfsmannschaft in Flandern im Jahre 1488; denn die Einberufung Strigels zu diesem Kontingent ist nicht ausgeschlossen, weil damals noch jeder wehrfähige Bürger zur Kriegsleistung verpflichtet war. — Doch bleibt dies zunächst unsichere Vermutung und solange nicht überhaupt die Bezüge zwischen nieder- und oberdeutscher Kunst genauer untersucht sind, wird es sich empfehlen, Bernhard Strigel ohne ernstliche Ausblicke in die Ferne auf seinem heimatlichen Boden zu betrachten. Die damalige Malerei war ja überhaupt von gemeinsamen Problemen noch näherer Realisierung beschäftigt und so ist ein guter Teil der Analogien aus gleichen Beweggründen zu erklären. Auch Bernhard Strigel sucht auf eigene Faust einen weiteren Schritt ins Leben hinein. Er ist im Grundzug seiner Köpfe ähnlich nach Innen gewandt, gelassen und vernunftkühl wie sein grösserer Meister Zeitblom, aber er ist doch im übrigen um einen Grad regsamer. Auch in seiner Farbengebung ist ein Suchen nach mehr Spezialisierung und unmittelbarem Flusse wahrzunehmen, ohne dass deshalb die satte Harmonie, die Kraft und Reinheit der Lokaltöne abgeschwächt würde, deren Gewinn er dem Vorbilde Zeitbloms verdankt. Wenn wir uns nun in dieser Hinsicht nach seinen andern Landesgenossen umsehen, so können uns vergleichende Betrachtungen in den Galerien zu Karlsruhe, Nürnberg, Berlin, München von der Richtigkeit der Darlegung Bode's überzeugen, dass er nämlich in jenen angedeuteten Fortschritten besonders von Hans Burgkmair (geb. 1473) Anregung erfahren zu haben scheint. An diesen erinnern unter anderem seine pentimenti, die Korrekturen in der Karnation mit stumpfen, hellgrauen Deckfarben. — Wir können also annehmen, dass B. Strigel eine Zeitlang in Augsburg Aufenthalt nahm.[2]) Dabei ist jedoch nicht zu

[1]) Vgl. auch No. 556 in der Gemäldeausstellung der Akademie zu Wien, ein Bild, welches teils an Q. Massys, teils an B. Strigel erinnert, sowie das Bildnis No. 570 in der Berliner Galerie: „In der Art des Quinten Massys".

[2]) Umsomehr, als er dort offenbar Verwandte hatte. Jener Claus Strigel, von welchem sich fünfzehn Gemälde in der Frauenkirche zu München befinden (vom Jahre 1500), wurde von mir in den Memminger Urkunden vergeblich gesucht, obgleich er sich auf zweien der genannten Gemälde ausdrücklich als Memminger verzeichnet hat; dagegen kommt im Augsburgischen Künstlerbuche (Rathaus, städtisches Archiv, Verzeichnis der Schätze, No. 73: Buch der Maler, Bildschnitzer und Goldschläger) ein Claus Wolf Strigel vor (s. a), der vielleicht mit dem Memminger Claus Strigel identisch ist. Dann ein Hans Wolf Strigel, der im Jahre 1498 Meister wird. In den (ebendaselbst aufbewahrten) Exzerpten Herbergers aus Augsburgischen Urkunden fand ich folgende Bemerkungen: Steuerbuch, Bürgerrechtbuch: Wolf Strigel 1454 f. 20 St. 6, 1446 f. 19; Peter Wolf Strigel 1494, 1495, 1513; Hans Wolf Strigel 1513; Jörig Wolf Strigel 1493—1495. Hierzu citiere ich noch folgendes aus dem Augsburger Künstlerbuche: „Maister marx möslin hat sein sunn für ain hantwerck gestellt, denn ist ainem hantwerck genugsam gewessen vnn ist dem wolf strigel verdingt gewesen

Digitized by Google

vergessen, dass B. Strigel dreizehn Jahre älter war als H. Burgkmair. Wenn wir daher nicht vermuten wollen, dass B. Strigel der Anregende und Hans Burgkmair der Empfangende war, so müsste hiernach die selbständige abgeschlossene Thätigkeit des ersteren und seine feste Ansiedlung in Memmingen erst sehr spät stattgefunden haben, ungefähr im Jahre 1500; denn H. Burgkmair wurde Anno 1498 Meister der Augsburgischen Malerzunft. Doch ist es ja nicht nötig, durchaus einen werkstättischen, methodischen Einfluss zu supponieren. Wir können uns vielmehr damit begnügen, uns den schon gereiften Memminger Meister als wanderlustigen, stetig weiter lernenden und offenen Blickes um sich schauenden Mann vorzustellen, wie er auf Reisen fruchtbare Eindrücke empfängt; und somit wäre auch denkbar, dass seine Festsetzung in Memmingen schon in früherer Zeit stattfand, etwa um 1495 oder bereits in den achtziger Jahren. Ein Bild, das Freiherr von Lupin in Illerfeld (bei Memmingen) besitzt, lässt vermuten, dass seine Festsetzung schon um 1483 stattfand. Es ist, wie aus dem beigefügten Wappen erhellt, das Porträt eines Vöhlin und gehört, wie das Beiwerk und die Inschrift erkennen lässt, als linke Seite zu einem (abgesägten) Bilde der Dreifaltigkeit. Nun ist bekannt, dass drei Vöhlin in der Martinskirche zu Memmingen eine Kapelle bauen liessen und darin 1484 eine Messe stifteten.[1] Diese Kapelle schmückte nach urkundlichem Zeugnis ein Dreifaltigkeitsaltar. — Der Porträtkopf Vöhlins ist sehr fein (mit spitzem Pinsel) gemalt und sticht auffallend ab von den linkisch behandelten Engelchen, die ein Spruchband halten. Dass wir hier ein Jugendwerk vor uns haben, ist höchst wahrscheinlich. Gesetzt nun, dass B. Strigel wirklich schon um 1483 in Memmingen als selbständiger Meister auftrat, so ist gleichwohl denkbar, dass er später wiederum zeitweise auswärts lebte. — So viel ist jedoch sicher und offenbar, dass er trotz allen möglichen Anregungen in Augsburg und anderwärts sehr lange an der spätgotischen, zeitblomischen Manier festhält. Der Einfluss italienischer Renaissance, dem ja in Schwaben vorzüglich H. Burgkmair die Thore öffnet, ist in seiner Kunst erst sehr spät und nur in leichtem Grade wahrnehmbar. Dies ist um so merkwürdiger, als Bernhard Strigel doch so häufig nach Tirol kam und — erwiesenermafsen — mit Dürers Formenbezeichnung bekannt war. — Allein gleichwohl haben wir das Recht, bei Musterung seiner Arbeiten einen mehr zeitblomischen Jugendstil und einen naturvolleren und in der Gewandung flüssigeren Altersstil zu unterscheiden. — Zur näheren Erkenntnis seiner Kunstentwickelung wäre freilich eine Aufklärung über die ersten dreissig Jahre seines Lernens und Wirkens durchaus erforderlich. Aber jenes Vöhlinporträt in Illerfeld ist der einzige Anhaltspunkt, den ich finden konnte, und dieser ist nicht vollkommen sicher. Wir bleiben noch geraume Zeit im Unklaren darüber, wo er sich aufhielt und was er trieb; erst von seinem sechsundvierzigsten Jahre an erscheint er in hellerem Lichte. Ein Vacuum, das vielleicht hauptsächlich aus den Bilderstürmen in Memmingen (um 1529) zu erklären ist, denn wir dürfen füglich annehmen, dass der Meister anfangs vorzüglich für die Ausschmückung der Kirchen seiner Vaterstadt thätig war und erst später, als hier wenig mehr auszurichten war, sich zunächst an benachbarten, dann auch an ferner gelegenen Orten Aufträge verschaffte. — Für die Vermutung einer

---

1487". — Die Annahme, dass der Meister des Nürtinger Altars C. W. (Stuttgart, Gal. No. 433) ein und derselbe Maler sei wie jener Claus Strigel (München, Frauenkirche, 1500), ist durchaus ungerechtfertigt.

[1] Vgl. J. Fr. Unold, Gesch. der Stadt Memmingen, ibid. 1826, S. 80.

Digitized by Google

frühen und ziemlich konstanten Gegenwart des Meisters in Memmingen fällt mit den familiären und bürgerlichen Vorteilen, welche die Heimat bietet, auch die reichsstädtische Bedeutung wie der ungewöhnliche Handelsflor und Wohlstand Memmingens ins Gewicht. Des Kaisers Besuch war nicht selten und dabei mag B. Strigel als Bürger der Stadt pünktlich auf dem Platze gewesen sein. Am 22. Juli 1485 kam Friedrich III. mit dem Markgrafen Friedrich von Baden und wohnte im Haus Erhard Vöhlins, im Jahre 1488 war er zweimal zugegen, am 28. März und am 13. Dezember. Von den zahlreichen Besuchen Maximilians I. werden wir uns im Folgenden überzeugen. Dazu ist in Erinnerung zu bringen, dass B. Strigel laut jener Inschrift auf dem 1520 gemalten Bilde von Cuspinian Maximilians Leib-Porträtist wurde („qui solus edicto Caesarem Maximilianum pingere jussus").

Im Urkundenvorrate des Memminger Stadtarchivs fand ich seinen Namen zuerst erwähnt im „Tenkbuch" von St. Martin (Rechnungsbuch der Kirchenpfleger 1501—1525, Stiftungsarchiv, 308/1):

Jahrgang 1506 (9. Mai) bis 1507 (1. März) „7 β: bern. strigell knecht trinkgelt von der geschrift in dem gestiell";[1]) dann: „2 ‰: bern. strigell um den ewigen liechter (Leuchter) zu fassen uff suntag vor sant matheuss tag" (20. September).

Vom 28. Dezember 1507 hat Dr. David Schönherr im „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses" (1884, 2. Bd., 2. Tl. S. XXXVI) eine Urkunde von B. Strigel zur Kenntnis gebracht. Derselbe bekennt darin mit Siegel (b5) und Unterschrift („pernhart Strigel Memmingen handgeschriffth"), von Dionys Braun, K. Majestät Zahlmeister, für das, was er Sr. Majestät gemalt und gemacht hat, 20 Gulden rheinisch erhalten zu haben (Schatzarchiv No. 4912). Damit stimmt nun genau ein Fund, den ich 1881 in der Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung zu Karlsruhe machte. Es befand sich dort im gotischen Zimmer ein prachtvolles Brustbild Kaiser Maximilians I.,[2]) welches mir beim ersten Blick als ein echtes Werk B. Strigels erschien. Darauf links oben folgende Inschrift: Hanc quam conspicis sui effigiem cum augustae suae prosapiae insignibus Ipse maximilianus primus austriacus posteaquam argentinae domo viridis insulae ordinis s. joanis hierosolymitani discessit ad comitia imperialia constantiam inde d. erhardo kienig ejusdem domos tunc commendatori suo intra octennium septenis vicibus ibidem hospiti percharo domo misit die XXIX julii MDVII relicti in eadem viridi insula altiis caesareae munificentiae monumentis."

Der Bestimmungsort dieses Bildes war offenbar das ehemalige Johanniterhaus im grünen Wörth zu Strassburg.[3])

Aber wo ist das Bild gemalt worden? B. Strigel war gewiss schon vor 1507 mit Maximilian in Berührung gekommen, sei es nun in Memmingen oder in Nachbarorten, denn dieser war zwischen 1489 und 1505 gar häufig in Oberschwaben.[4]) Wir

[1]) Inschriften auf dem von Hans Daprazhaus und Heinrich Stark geschnitzten Chorgestühl.

[2]) Vgl. Katalog, Abt. II, S. 30, No. 242, fehlerhafte Wiedergabe der Inschrift. Besitzer ist G. Gimpel in Baden-Baden. H. 101 cm., br. 72 cm.

[3]) Vgl. Fr. H. Kraus, Kunst und Altertum im Unter Elsass, Strassburg 1876, Seite 330 und 338.

[4]) Anno 1489: 18. April in Memmingen, wo er feierlich begrüsst und beschenkt wird. 1491: 18. September ebendaselbst. 1494: 26. und 27. Mai ebendaselbst (Rat und Gemeinde leisten ihm den Schwur); 28. bis 30. Mai in Ulm. 1496: 22. März in Augsburg; 16. April bis 13. Juli ebendaselbst. 1497: 23. bis 25. Mai in Kaufbeuren; 8. Juni in Ottobeuren. 1498:

Digitized by Google

können also annehmen, dass B. Strigel die wiederholten Besuche des Kaisers nicht immer unbenützt gelassen, sondern Bildnisse desselben angefertigt hatte und zum Behufe späterer Aufträge Studien besass. Allein das Datum, 29. Juli 1507, welches wie die ganze Inschrift auf besagtem Bilde wahrscheinlich vom Maler selbst (der ja auch Schreibkünstler war) beigesetzt ist, macht es doch wahrscheinlich, dass B. Strigel dieses Porträt frisch nach dem Leben gemalt hat und zwar in Konstanz, wo sich damals Maximilian vom 27. April an bis Anfang August aufhielt. Er hatte dort die Reichsstände versammelt und B. Strigel wird schwerlich versäumt haben, sich hierbei in der seiner Heimat ziemlich nahe gelegenen Bodenseestadt einzustellen und seine Dienste dem Kaiser wie den Spitzen seines Gefolges anzubieten. Jene Belohnung durch den kaiserlichen Zahlmeister Braun erhielt er dann offenbar in Memmingen, wo Maximilian vom 17. bis zum 28. Dezember (!) verweilte.

Eine auffallende Uebereinstimmung mit diesem Maximilianporträt vom Juli 1507 zeigt ein Bildnis der Maria Blanca, das ich freilich nur aus einem Stich in J. H. von Hefner-Altenecks Trachten des christlichen Mittelalters [1]) kenne. Dieser schreibt das Original, als dessen Besitzer er Graveur Joseph Seitz in München angiebt, dem älteren H. Holbein zu. Nach dem Stich zu schliessen, scheint es mir von B. Strigel gemalt zu sein. Der Hintergrund wie in jenem Maximilian-Porträt: eine Tapetenwand und ein Fenster mit hereinblickender Flusslandschaft. Eine schlechte Kopie oder Imitation danach findet sich in der Ambraser-Sammlung zu Wien.

Hierzu sei noch bemerkt, dass auch die Kaiserin von B. Strigel schon vor 1507 gesehen und gemalt worden sein kann, denn sie besuchte Memmingen in den Jahren 1494 und 1497.

Aus dem Zeitraum vom 28. Dezember 1507 bis ins Jahr 1510 hinein existiert keinerlei Nachricht über B. Strigel, nur ein Bild, das auf ihn schliessen lässt. Es ist das mit dem Datum 1508 und dem gefälschten Dürer-Monogramm versehene Gemälde der tanzenden Herodias, welches der Bildhauer Enteres in München besitzt. Ich halte dasselbe (in Uebereinstimmung mit Ad. Bayersdorfer und W. Bode) für eine Arbeit von B. Strigel.

Wenn wir uns nun fragen: was mag B. Strigel ausserdem getrieben haben, so

---

9. bis 14. Mai in Ulm. 1499: 28. April bis Anfang Mai in Ueberlingen, auch 7. bis 10. Juli; 6. bis 10. Mai in Tettnang; 12. bis 13., 15. bis 19. Mai, 2. bis 6., 24. bis 27. Juli in Lindau; 13. bis 15. Mai in Bregenz; 12. bis 18. Juli in Petershausen und Konstanz; 28. Juli in Konstanz; 9., 10. September in Ulm. 1500: 2. März bis 12. September in Augsburg. 1501: 21. März ebendaselbst. 1502: 24. bis 28. April in Kaufbeuren; 1. bis 14. Mai in Augsburg; 9. Juni in Mindelheim; 30. Juni bis 15. Juli in Ulm; 20. Juli bis Ende September in Augsburg. 1503: 26. Juni in Konstanz; 30. Juni in Lindau; 24. Oktober in Kaufbeuren; 12. November bis 5. Dezember in Augsburg; 7. bis 13. Dezember in Ulm; 22. bis 23. Dezember in Ehingen; 28. Dezember in Biberach. 1504: 6. Januar in Memmingen; 8. Januar in Kempten; 30. Januar bis 28. Februar in Augsburg; 10. März bis 3. Mai ebendaselbst und in der Umgebung; 7. bis 19. Mai in Dillingen; 27., 28. Mai in Augsburg; 7. bis 11. Juli in Augsburg; 21., 22. Juli in Ehingen; Ende August in Ulm. 1505: „Am 1. Tag Herbstmonat" in Memmingen. Hier kann nur der 1. Oktober gemeint sein, denn im August und September befand sich Maximilian in den Niederlanden; 20. Oktober in Augsburg. — Diese Angaben sind zusammengestellt aus Schorers Chronik von Memmingen (ibid. 1660) und aus dem Itinerarium von Stälin, welcher in seinen Quellen-Nachweisen Schorer nicht citiert. (Forschungen zur deutschen Geschichte I, 347 ff: Aufenthaltsorte Kaiser Maximilians seit seiner Alleinherrschaft bis zu seinem Tode.)

[1]) Ausgabe 1840—54, Abt. 3, No. 139.

Digitized by Google

sind wir auf die luftigsten Hypothesen angewiesen. — Am 19. März 1508 war der Kaiser wiederum in Memmingen. Chr. Schorer berichtet hierüber folgendermafsen: „Im Jahre 1508, ob wohl andere schreiben, dass es zu Ulm geschehen, finde ich doch in den alten Memminger Chroniken vor gewiss, dass Kayser Maximilian hier gewesen, und eine Zusammenkunft vieler Herren aufgeschrieben. Welches ich desto eher glaube, weil er oft und zwar gern hier gewesen und Memmingen seine Ruhestatt genennet." Dieser Aufenthalt ist ein mehrfach bestätigtes Faktum. Auch Stälin erwähnt ihn. Von Memmingen wandte sich Maximilian damals nach Augsburg und Ulm, dann ging seine Reise langsam über Speyer, Köln, Kalkar nach den Niederlanden, wo er im Herbst ankam und den Winter über blieb. Im April kehrte er zurück, im Mai war er wieder in Ulm (3., 4.) und bald darauf ganz nahe bei Memmingen, in Mindelheim (7., 8., 19.—21.). Wollte man nun ein ernstliches Gewicht auf jene Anklänge an Quinten Massys und seine Richtung legen, so könnte man an diese Reise des Kaisers Erklärungsversuche anknüpfen und sich etwa denken, er habe B. Strigel als Hofmaler und Kunst-Berater mitgenommen. Doch ist dies natürlich müssige Vermutung, welche nur dann einen nachträglichen Wert erhielte, wenn, hierdurch veranlasst, Qellenforscher zu bestätigenden Fünden gelangen würden. Auch auf frühere Reisen Maximilians nach den Niederlanden könnte man hindeuten. Er war dort im Jahre 1494 (15. Juli bis 28. Februar), im Spätwinter 1499, im Frühling 1502 und im Herbst 1595.

Doch es ist Zeit, dass wir wieder auf festen Boden gelangen.

Zuerst ist B. Strigel wieder genannt im „Tenkbuch" von St. Martin, Jahrgang 1510 (25. Mai) bis 1511 (31. Mai): „Von bernhart strygil Jareszins 2 ß", dann Jahrgang 1512 (1. Mai) bis 1513 (1. Mai): „Verkauft bernhart strygil 28 ellen linwat (Leinwand) 4 ℔ 6 h."

In die Lücke zwischen dem ersten und zweiten Jahrgang, also in den Zeitraum zwischen Mai 1511 und Mai 1512 können wir das 1511 datierte Altarwerk stellen, welches sich der Angabe Scheiblers gemäss im Besitze des Bildhauers Enteres zu München befand. Auserdem wäre, wenn wir uns in Vermutungen über die sonstige Thätigkeit B. Strigels zwischen 1509 und 1513 ergehen wollen, an die in jenen Zeitraum fallenden Besuche Maximilians in Oberschwaben zu erinnern.[1])

Doch aus dem Jahr 1513 haben wir wieder eine Spur über B. Strigels Thätigkeit in Memmingen.

Nur seine Frau, nicht ihn selbst, erwähnt allerdings das „Ussgebbüchlin von vnsser l. frowen wegen im 1513 und 1514 jar" (Stiftungsarchiv 317/1): „Item hab ich genommen von bernhard strigels frowen 10 ß" (leyttgellt).

Jedoch eine wichtige Mitteilung aus dieser Zeit verdanke ich Herrn Dr. Carl Ehrle in Isny. Darnach findet sich in einem noch unedierten Brief des Humanisten N. Ellenbog an seinen Bruder Johann in Wurzach vom Jahre 1513 folgende Stelle: „Ceterum maximopere velim, ut tabulam parentibus depingi curares per insignem nostri temporis pictorem Bernardum Strigel, qui etiam leva pingit: quod Plinius de

[1]) Er war 1510 in Kaufbeuren 9. bis 11. Februar, in Mindelheim 12. bis 17. Februar, dann 13. u. 14. Juni, in und um Augsburg 21. Februar bis 8. Juni, dann 20. Juni bis 14. Juli, in Lindau 14. bis 17. September, in Ueberlingen 18., 19. September, in Konstanz 25. September bis 16. Oktober; 1511 in Ulm 2. Mai, in Kaufbeuren 10. Mai; 1513 war er vom 14. März bis 26. Dezember in derselben Gegend, und zwar in Ulm, Augsburg, Kaufbeuren und Mindelheim.

Digitized by Google

Turpilio singularissime refert, eo quod nullus ante eum leva pinxisse memoretur. Quae tabula juxta sepulchrum parentum (in ecclesia St. spiritus) in Memmingen suspenderetur. Ego vero paratus sum, et spero quam desideratissime, epitaphium tabulae inserere latinum, quemadmodum nuper tetrastichon edidi in laudem doctoris Jodoci concionatoris Memmingensis ejus sepulchrali lapidi insculpendum." — N. Ellenbog, geb. 1481 zu Biberach, befand sich seit 1505 im benachbarten Kloster Ottobeuren, wo er als Novizenmeister, Oekonom und Prior thätig war. Jost Gay ein berühmter Prediger, dessen Tod im Jahre 1512 von Schorer (l. c. S. 60) verzeichnet ist.

Hier wird also von anderer Seite her hervorgehoben, was auf der Inschrift des Cuspinian-Bildes vermerkt ist. Wenn wir uns nun einen Linkshänder näher vorstellen, so können wir vermuten, dass er in seinen Gemälden das Licht gerne von Rechts nimmt. Auf diesen naheliegenden Schluss hin prüfte ich die Gemälde von B. Strigel im Germanischen Museum zu Nürnberg und fand hier in der That, dass die Gestalten durchgehends von Rechts beleuchtet sind. Ebenso in den Bildern der Berliner Galerie, wo nur No. 606 B und C eine Ausnahme hiervon machen. Ich erwähne dies, weil damit ein immerhin beachtenswertes, wenn auch nicht untrügliches Merkmal seiner Kunst gewonnen ist.

Aus dem folgenden Jahre habe ich nur eine urkundliche Notiz zu bringen: Tenkbuch von St. Martin 1514 (März) bis 1515 (März): „Item verkauft bernhartt strygell ½ elenn leinwat: 2 β 4 h."

Anno 1515 vollendete er für eine Kirche in Schussenried ein Altarwerk, wovon sich vier Flügel in der Berliner Galerie (606 B und C) befinden (No. 606 B, bez. 1515).[1])

Von nun an datieren die ununterbrochenen Ernennungen zu öffentlichen Würden. Auch andere Berichte über sein Thun und Schaffen werden jetzt allmählich zahlreicher.

Dass er a. 1516 Zweener der Kramerzunft und Mitglied des Dreizehnergerichtes war, habe ich oben bereits konstatiert und werde unter Berufung auf die Tabelle, welche ich diesen Darlegungen vorangestellt habe, im folgenden unterlassen, seine ferneren Amtspflichten zu verzeichnen, aber von besonderen Erwähnungen seines Namens Nachweis geben. — Doch sind diese vor der Hand noch recht karg gesät und so bleibt uns nicht erspart, noch mehrmals nach anderen Anhaltspunkten Umschau zu halten. Aus dem Jahre 1516 habe ich nur eine Notiz und so möge hierzu sofort in Anschlag gebracht werden, dass Maximilian I. dazumal ungewöhnlich lange in Oberschwaben weilte, so in Augsburg 2. bis 25. Januar und 19. September bis 23. Oktober, von Besuchen in anderen Städten dieses Gebietes abgesehen. Dabei ist zu bedenken, dass B. Strigel von Ausflügen und grösseren Reisen nicht abgehalten war, denn Ratsmitglieder konnten sich beurlauben.

Tenkbuch von St. Martin 1516 (März) bis 1517 (Februar): „Item verkauft 7 ellen leinwat bernhat strygel: 17 β 6 h."

In der Zeit zwischen dem 25. Februar und 12. April 1517 wurde zu Memmingen von Bürgern beim Fastnachtfeste der Patrizier eine Komödie aufgeführt: die zehn Alter dieser Welt, zwei Jahre danach von dem Memminger Buchdrucker A. Kunne

---

[1]) In diesem Jahre war der Kaiser vom 31. März bis zum 26. Mai in Augsburg, vom 24. bis zum 28. November in Memmingen, 1. bis 3. Dezember in Kaufbeuren, 31. Dezember in Ulm.

Digitized by Google

herausgegeben[1]). — Dass hierbei B. Strigel, wenn auch nur als Berater und Anordner, thätig war, halte ich für sehr wahrscheinlich, um so mehr als ich mich anderwärts überzeugt habe, dass zu jenen Zeiten bei theatralischen Aufführungen die Künstler vielfach in Anspruch genommen wurden.

Tenkbuch von St. Martin 1517 (März) bis 1518 (Februar): „Item verkauft bernharten strygel 9 ellen linwat zu 18 Gulden, 1 ℔ 6 ß 11 h." Ussgebbüchlin von Unser Frawen, Serie 1515—1518 (ohne Bezeichnung der einzelnen Jahrgänge): 22 ℔, 14 ß, 6 h: „Maister bernharto strigel an dem grab (vermutlich holzgeschnitztem Epitaphium) so er gefasset haut (hat)." (Folgt Nachtrag, welcher jedoch durchgestrichen ist): „so ich auf lichen (leihen) in geb: 17 ℔ 10 ß maister bernhart strigel auf ain ufschrift im 22. jaur an dem grab. — 4 ℔ 7 ß 6 h: maister bernhart strigel uf das grab ze machen so ich jm an lim geben hab. — 1 ℔: um ein boden so ich jm geben. — 17 ℔ 10 ß: maister bernharts tochteman[2]) (!) an dem Grab uf fritag for mitfasten (28. März).

Ratsprotokolle, 18. Mai 1517: „Maister Bernhart strigl sol mit den vom Rot (Rat) seins Zieglers halb reden."

In diesem Jahr muss B. Strigel in Augsburg (und Hainhofen) gewesen sein; denn das Datum desselben ist auf den in der Münchener Pinakothek befindlichen Bildnissen des Augsburger Patriziers Konrad Rehlinger, Herrn zu Hainhofen, und seiner Kinder verzeichnet. Vom 8. Juli bis 16. August hielt sich dort Maximilian in Augsburg auf und vermutlich zur selben Zeit B. Strigel, um jene Bildnisse zu malen und andere Geschäfte zu besorgen. — Zu Anfang des folgenden Jahres fand sich der Kaiser schon wieder in Augsburg ein (26. Januar bis 24. Februar), 4. bis 24. Juni war er in Kaufbeuren, hierauf vermutlich in Memmingen, denn Schorer[3]) berichtet das Nähere von seinem damaligem Besuch wenn auch ohne Monat und Tag anzugeben, 29. Juni bis gegen Ende September abermals in Augsburg, dann ging seine Rückreise nach Innsbruck durch dieselben Städte: Memmingen[4]), Mindelheim (28. September) und Kaufbeuren; wo er 30. September bis 8. Oktober verweilte. Damals fand in Augsburg jener denkwürdige Reichstag statt, bei welchem im Oktober Luther erschien, um sich vor dem Kardinal Cajetan zu verantworten. Maximilian, welcher diese Deputation nicht mehr abwartete, scheint sich um jene Zeit besonders eifrig mit Kunstangelegenheiten beschäftigt zu haben. Hans Burgkmair und neben diesem noch

[1]) Albrecht Kunne aus Duderstadt (bei Mainz) hatte Anno 1492 in Memmingen eine Buchdruckerei errichtet. Derselbe publiziert im Jahre 1519 das erwähnte Stück unter folgendem Titel: „Die zehen alter diser Welt. Hie findt man die zehen alter nach gemainem lauff der welt mit vil schönen hystorien begriffen fast libelich zu lesen und zu hören. Vnnd sind dise alter vonn wort zu wort nach inhalt der matery vnnd anzaigung der figur gespilt worden Im 1517. Jahr, auff der herren fastnacht von etlichen ersamen vnn geschickten (!) Bürgern ainer loblichen stat Memmingen." Gedruckt zu Memmingen durch A. Kunne 1519. 4°. — Anno 1518 ist in Augsburg dasselbe Stück herausgekommen, zuvor aber in Basel, wo es 1515 zur erstmaligen Aufführung gelangt war. Vgl. Karl Gödeke, Pamphilus Gengenbach, Hannover 1856, S. 54, 442, 559, 594 und Panzers Annalen der älteren deutschen Literatur, 1788, S. 431. — Schon 1478 war in Memmingen eine Papiermühle errichtet worden.

[2]) Vermutlich hatte er also einen Schwiegersohn zum Gehilfen.

[3]) L. c. „1518. In diesem Jahr ritt Kayser Maximilian der I. allhier wiederum ein, wurde in der Vorstadt in dem Lupi'schen Hauss einlosirt. Von welchem er biss in die Kirchen zu S. Martin auff einer gelegten Bruggen geritten."

[4]) Ebenda Fortsetzung: „Kam hernach noch einmal her, kehrete in Albanus Wolfarts Hauss auf dem Markt (welches jetzt Herrn Hanss Jacob Zollern zuständig) ein. Er war gar offt hier und nennete Memmingen und Hagenau sein Ruh und Schlafzell."

Digitized by Google

so mancher andere Meister der Stadt war zur Stelle, ausserdem hatte sich A. Dürer in Augsburg eingefunden und porträtierte dort den Kaiser am 28. Juni. Auch sein — um so Vieles kleinerer — Kunstgenosse aus Memmingen wird nicht ferne geblieben sein, stand er doch auch in einiger Gunst bei dem Kaiser[1]. Nun sahen sie diesen zum letzten Mal, denn am 12. Januar starb er in Wels.

Die speziellen Nachrichten über B. Strigel von 1519 reichen vom 3. Januar bis zum 5. August.

1519, Ratsprotokolle, 3. Januar: „baltassar schreyber, linhart buchelin, bastian Mayr, Thoman Bawgartner vnd ain schlosserle sind beschickt vnd Inen fürgehalten, sie haben nachz auff der gassen spat bernhartn strigel vnd anndere gepochet (angegriffen) vnd darnach biss an die nacht im frowen Hawss mit den gemeinen weybern getruncken vnd Ir red darauff geloset," etc.

1519, Ratsprotokolle: „Nachdem her Jörig von Fruntsperg heute XVC knecht mustren alhie, ist davon geredt, dise nacht auss jeder zunfft 4 mann lassen wachten."

— Dies citiere ich, weil B. Strigel mit Jörg Fundsberg bekannt und nachweislich für ihn beschäftigt war. Vergleiche unten im Verzeichnis die Gemälde der hl. Sippe in München und Nürnberg, ursprünglich in Mindelheim, wo das Schloss der Frundsberg steht.

1519, Ratsprotokolle 5. März: „Bernhart Strigel vnd Hösslin mugen der armen Zwickerin geben — von her voiten gelt" (?)

1519, Ibid. 5. August: „Hans Vöhlin, Hanns mercklj, Hanns tochtermann vnnd bernhart strigel sollen mit Jörig, Glaser vnnd seiner Haussfrawen ernstlich Reden, einannd, wie sie schuldig syen, zu halten."

1519, Ibid. 8. August: „Auff der von Esslingen schreiben paulj kerlers Haussfrauen halb ist erraten, Inen zu schreiben, ber. strigel sey nit anheim, aber was dem merentail sey wissend, das sein erste Haussfrau, die kantengiesserin, tods vergangen, dann er sey nachmals ettliche Jar bey einer andern hie gesessen, hab sich für recht Eeleut In brieflichen verkundungen und andrem für recht eleut genempt und halten lassen."

1520, Ibid. 25. Januar: Verzeichnung der Ratsherrn unter dem Protokoll dieses Datums, darunter Strigel.

1520, Ibid. 27. Februar: „baucker von Dickerlishawsen clagt ob seinem tochterman, dem jungen Glaser, er halte Im sein tochter übel mit schlagen vnd annden, vnd sey sie nacket und ploss In des messerschmids hauss entrunen etc. Bernhart strigel soll des paugers laut hern (hören) des jungen glassers halb vnnd soll Veit rösslin zu Im nemen."

1520, Ibid. 19. März: „bernhart strigel vnd Hans heiss sind dem Spitalrechner auch zugeben, tailung helffen zu machen."

S. Martins Tenkbuch 1519 (März) bis 1520 (März): „Item bernhartt strigel dochtter lichduch zallt fortrager (Name) 16 ß."

Ibid. 1520 (März) bis 1521 (März): 28. Februar (1521) verkaufft (an) b. str. 9 eln linwat vm 44 Gulden (?), tutt 2 fl 5 ß 5 h."

— Sein Name findet sich also vom 19. März 1520 an bis zum 28. Februar 1521 in den Stadturkunden nicht genannt, wiewohl er zu dieser Zeit Ratgeb, Ainunger und

[1] Nach genauer Aufzählung der Gelegenheiten, welche sich B. Strigel darboten, zu Maximilian in Beziehung zu treten, muss ich mich gegen den Schein verwahren, als ob ich mir einbildete, B. Strigel sei ihm wie ein Bettler, wie sein schwäbischer Schatten überall nachgeschlichen und dieser habe so viel Zeit und Interesse für ihn übrig gehabt. Vielmehr will ich hiermit nur auf die verschiedenen Möglichkeiten einer Begegnung hindeuten. Die Frage, ob und wie oft eine solche stattgefunden habe, lasse ich natürlich ganz offen. Undenkbar ist es ja nicht, dass diese Hinweise zu ferneren Aufhellungen über B. Strigel führen können.

Digitized by Google

Bauschauer war. Dass er sich einige Zeit auswärts befand, dafür ist noch kein zwingender Beweis jenes Bildnis des Grafen Johann II. von Montfort zu Tettnang in der Galerie zu Donaueschingen (No. 72), bez.: 1520, aet. 52. Dieses Gemälde kann allerdings sowohl in Tettnang als auch bei Gelegenheit eines Städteabschieds entstanden sein: in Augsburg (15. März, 9. und 13. Mai), oder in Ueberlingen (12. April, 19. Juli), oder in Biberach, wo am 6. August nach Klüpfels[1]) ausdrücklicher Angabe die Grafen und Freiherrn sich einfanden, oder in Ulm (10. August), oder in Ravensburg (16. September). Jedoch ebenso gut in Memmingen, wohin Graf Johann nicht minder leicht gelangen konnte, als B. Strigel nach Tettnang. Klüpfel erwähnt auch einen Abschied der oberen Städte am 9. Juli d. J. Der Ort desselben, welchen er nicht angiebt, ist vielleicht Memmingen, denn aus dem dortigen Archiv entnahm er die Nachricht hiervon.

Seinen Aufenthalt zu Wien im Oktober d. J. bezeugt die mehrfach erwähnte Inschrift auf dem Porträt des Kaiserlichen Rates Cuspinian: MDXX mense octobri — Viennae pingebat. Was ihn bewog, nach Wien zu reisen, bleibt fraglich. War es vielleicht die Absicht, sich dem kaiserlichen Hofe von Neuem zu empfehlen und Männer wie Cuspinian zu bewegen, dass sie zur guten Stunde ihr Wort für ihn einlegen, wenn Karl V. sich eingestellt habe? — Möglich, dass er schon im Herbst 1519 Schritte zu diesem Behufe gethan hatte, denn jenes Ratsprotokoll vom 8. August 1519 bezeugt seine Abwesenheit. —

1521, Ratsprotokolle, 8. März: „b. str. soll mit dem preceptor reden, das Er desto früer am Afftermontag (Dinstag) lass vmbgan, damit man darnach mug margt haben. — b. str., Hans heiss, heinrich Myner vnd hans muelich sollen weiter zwischen den alten glassern vnd Iren knechten handlen."

— Um diese Zeit mag jenes vom Frater Jacobus Meusch gestiftete, 1521 datierte Bild entstanden sein, welches sich im Besitze von Frau Professor Streber in München befand. —

1521, Ratsprotokolle, 21. August: Bericht von einer „frevenlichen Predigt" Schappelers[2]): „Dieweyl er aber sonst ein erbar wesen füret und allain auss aim angeporn geprechen ettwan zu hitzig, so will es ain rat ain gute sach lassen sein, und soll Zangmeister, Str. und ich mit im reden ain freuntliche red und in bitten, dass er nit alss lanng predig mache und dass er nit so ungleich leuten lass."

1521, Ibid. 28. August: „Str. soll anstat Wolff funcken Eberharten Zangmeister helffen die pfleg zu sant Martin versehen."

Tenkbuch von S. Martin, 1521—22: „31 *u* empfangen von meinem Mitpfleger Eberhart Zangmeyster so er gab bernhart strigl von meine wege ad 12. October. — Im 1521 Jar ferrayt mir zangmeyster ad 20. Decemper 3 *ß* gab ich dem pernhartt strygel von seinetwegen mer, so ich im gab durch bernhart strigel (? offenbar verschrieben statt: Zangmeister) uff martinj und ist zalt die kotten (Kutte, Decke) als oben staut (steht) geschriben." Hierbei durchgestrichener Nachtrag: „Aussgeben meyster bernhart strygl, sol er davon zalle von des hailtums wegen an sant augustintag (28. August) im 1521 jar, sol er hinfyro verraitten, gab mir dy zedl, darvon das alls verraitt. Er herwyder uff andre vyr mich zalt."

Ratsprotokolle, 9. Dezember 1521: „bernhart strigel vnd veit rösslin sind verordnet die flaischschatzer all Jeden In Abwesen des andern zu verhörn vnd Ihr sagen auffzuschreiben."

Obwohl nun im Ganzen dieser Nachweise die Töne verschwindend sparsam sind gegenüber den Pausen, so habe ich doch Anlass, auf die zwischen den 8. März

[1]) Vgl. Bibl. des litterar. Ver. in Stuttg. XXXI, Urkunden zur Gesch. des schwäb. Bundes S. 190 ff; und J. N. v. Vanotti, Gesch. der Grafen von Montfort und von Werdenberg, Konstanz 1845, S. 190.

[2]) Vgl. Fr. Dobel, Memmingen im Reformationszeitalter, 1877, S. 12, Anm. 9.

Digitized by Google

und 21. August fallende Lücke besonders hinzudeuten. B. Strigel hatte zwar damals drei Aemter zu versehen, als Ratgeb, Mitpfleger von S. Martin und Obmann der Bauschauer. Doch ist ja schon aus dem Vorangehenden ersichtlich, dass er vom Rat Beurlaubungen erlangen konnte. Und es liegt nahe, anzunehmen, dass er diesmal und zwar im Sommer, die Mauern seiner Vaterstadt um so lieber verliess, als dieselbe zu jener Zeit auf das Schrecklichste von der Pest heimgesucht war.[1]) — Ich glaube nun den Ort aufgefunden zu haben, wo er sich damals aufhielt.

In der Münchener Pinakothek befindet sich ein 1525 datiertes Bildnis, das früher dem Züricher H. Asper zugeschrieben wurde, neuerdings aber mit Fug und Recht als Werk eines Schülers von B. Strigel betrachtet wird. Ein junger, bartloser Mann mit breitem Hut, einen Brief in der Hand haltend. R. Marggraff liest in seinem Katalog (1879, No. 727) auf dem Brief das befremdliche Wort „Gwalt", woraus er auf einen „Gualther" in Zürich schliesst. Als ich besagte Inschrift, d. h. vielmehr Adresse auf dem Brief nachsah, fand ich keine Spur von „Gewalt", sondern folgende Worte: „Ronner zw hannden — Swats."[2]) Das Bild ist bezeichnet 1529 XXVIII. Auf der Rückseite findet sich (von späterer Hand?) ein Wappen mit Lilie auf Halbmond. Das Bild war, wie der Katalog angibt, aus dem Karmeliterkloster zu Ravensburg in die Wallerstein'sche Sammlung gelangt, von welcher es für die Pinakothek erworben wurde. In Ravensburg existiert eine Replik davon im Besitze von Frau Kirsinger. Doch weist uns die Briefadresse nach Schwaz am Inn in Tirol, wo ja die Fugger (Hieronymus und Ulrich) ein Silberbergwerk nebst mächtigem Anwesen hatten.

Der malerischen Behandlung gedachten Bildes ist ein gewisser Mangel an Einheitlichkeit eigen; zum Teil erinnert es stark an B. Strigel, zum Teil an eine andere Hand, so dass die Annahme sich empfiehlt, B. Strigel habe es unvollendet hinterlassen und ein Schüler die Vollendung besorgt. Ich werde noch einmal hierauf zurückkommen.

Als ich im Herbst 1883 gen Innsbruck fuhr, erinnerte ich mich an die citierte Inschrift auf jenem Porträt („Swats"), hielt daher in Schwaz an, um auch diese Stätte altschwäbischer Betriebsamkeit kennen zu lernen und mein Glück zu versuchen, ob ich nichts für meine gegenwärtigen Studienzwecke finden könnte. — Ich sah mich in den Kirchen um, gelangte endlich in den von Kunsthistorikern vielfach besprochenen Kreuzgang der Franziskaner und hier zu Wandgemälden, welche mich sofort an B. Strigel gemahnten.

Die malerische Ausschmückung dieses Kreuzganges dauerte, wie bekannt ist, vierzehn Jahre lang, 1512—1526 (abgesehen von den späteren Zuthaten Ende des XVI. Jahrhunderts und im Anfang des XVII.) und es lassen sich in derselben zwei Stileigentümlichkeiten unterscheiden, tirolische (mit bayerischen und mantegnesken Zügen) und schwäbische. Der ersteren Gattung gehören siebzehn Darstellungen an, welche wohl alle von einem und demselben Meister herrühren; der letzteren fünf, welche alle mit der Jahreszahl 1521 versehen sind. Diese erschienen mir als

[1]) Vgl. Schorer, l. c. S. 62. Belege dafür in den Ratsprotokollen vom 25. Juni und 5. August d. J. Auch schon früher, in den Jahren 1519 und 1520 Seuchenberichte, womit also eine negative Erklärung seiner damaligen Reisen gegeben wäre.

[2]) Diese meine Lesung angenommen im neuesten Katalog (amtliche Ausgabe, von Reber und Bayersdorfer, 1884) No. 192. Es war offenbar dieses „Swats", was Marggraff als „Gwalt" nahm.

Digitized by Google

zweifellose Werke B. Strigels, teils von ihm selbst, teils von einem Gehilfen gemalt, welcher vielleicht mit dem Autor des Roner-Bildnisses identisch ist. Zu dieser Ansicht bestimmte mich der allgemeine Grundcharakter dieser Gemälde, der Geist ihrer Erscheinung. Doch auch einzelne Merkmale der Formenbehandlung B. Strigels sind nachweisbar, wenn auch in einer durch die materiellen und technischen Bedingungen der Wandmalerei modificierten Form: seine Lieblingsphysiognomien, seine landschaftlichen Hintergründe und auch mitunter seine ungeschickten Hände, woran er so gern die Finger verbirgt. Andere Handbildungen darin sind freilich mehr geschlichtet, in der Linie flüssiger als sonst in seinen Staffeleigemälden, doch dürfte das zum Teil dem rascheren Charakter der Wandmalerei, zum Teil dem relativ anderen, hierin freieren Geschmacke des Gehilfen zuzuschreiben sein.

Diese Spuren B. Strigels zu Schwaz sind jedoch nicht die einzigen, welche ich in dieser Gegend zu finden das Glück hatte. In dem ganz nahen Schlosse Tratzberg sind mehrere Altarbilder, Miniaturen und die grossen habsburgischen Stammbaumgemälde vorhanden, welche nach meiner Ansicht teils eigenhändig von B. Strigel gemalt, teils von ihm vorgezeichnet sind.[1] — Jedoch will ich nicht die Behauptung aufstellen, dass B. Strigel das Alles im Sommer 1521 fertig gebracht habe, vielmehr nehme ich an, dass dies wenigstens zum Teil später geschah, wie denn auch aus dem folgenden erhellen wird, dass er noch mehrmals in Tirol war.

Ich fahre nun fort, meine Auszüge aus den Memmingischen Urkunden mitzuteilen.

Ratsprotokolle, 13. Juni 1522: „bernhart strigel ist den Salzferckern (Salzfertigern) an tochtermans stat zu aim saltzfercker obman verordnet."

Ibid. 20. Juni, 1522 (vgl. Dobels Auszüge im Rathaus): „Der burgermaister soll zu im beruffen auff jedem bannck, nämlich auf dem ratzbannckh die drey obersten, die er gehaben mag, und auff dem zunfftmaister-bannckh: Zwicker, Striglen und Trieschen etc. Die sollen all ordnungen, die man machen soll, für hand nemen, vergreiffen bis auff ain rat."

S. Martin, Tenkbuch, Jahrgang 1522—1523: „Von her bernhart Maller (? Strigel) Jartag 16 β."

Ratsprotokolle, 29. Dezember 1522: „Erraten der andern parthei sollichs auch anzaigen, das gefelt Inen, bitten den Strigel darzu zunelahn."

Ibid. 4. Februar 1523: „bernhart Strigel hat ainen von vlm (Ulm), der ain Nestler (Verfertiger von ledernen Bändern) ist, anpracht vnd potten, Ine ain Jar vwrig frey alhie zu setzen: Erpeut sich nichzdestominder ainer zunft gnug zu thun. Erraten, ainer zunft anzuzaigen. Ains Rats mainung wär, In anzuweisen. Allain, ob er sich bissher erlich vnd redlich geholt, auch dermassen zu vlm vnd anderhalb ver (ferner) beschaiden, darzu zehollen zu pürgen."

---

[1]) Als ich vergangenen September diese Gemälde in Schwaz und Tratzberg zum zweiten Male besichtigte, wollte es mich bedünken, als ob hier doch in stärkerem Umfang eine andere Hand thätig gewesen wäre. Manches erinnerte mich an zwei, mit den Nummern 215 und 216 versehene Bildchen im Germanischen Museum zu Nürnberg. Diese letzteren sind im Katalog (1882) dem M. Ostendorfer zugeschrieben, scheinen mir aber einigermafsen abzuweichen von anderen, zum Teil mit seinem Monogramm bezeichneten Gemälden desselben, worin er sich näher an A. Altdorfer anschliesst, und stärkeren Einfluss von B. Strigel zu zeigen. Möglich, dass zwei Stilperioden seiner Kunst zu unterscheiden sind: eine mehr von Altdorfer und eine mehr von Strigel beherrschte. Möglich auch, dass die Gemälde in Nürnberg einem andern, verwandten Meister zu vindicieren wären; es gab ja mehrere Ostendorfer. — Näheres hierüber, sowie über die beiden Stammbäume in der Ambraser Sammlung (Wien) am Schluss dieser Darlegungen, in der Beschreibung von B. Strigels Werken.

Digitized by Google

1523, Ibid. 6. Februar: „Strigeln ist das gerichtssigel beuolhen."

1523, Ibid. 18. Mai: „B. Str. ist verordnet auff den tag gen augspurg."

1523, Ibid. 27. Mai: „B. Str. hat relation von des gefangenen wegen, der des mertzlers prowt (Braut) entpfiret. In sewa (sofern) das die recht zulassen, In am habt (Haupt) zu straffen — sey es doch donan (dahin) komen, nicht mer in brauch vnd nit gut vnd anzuheben, man wollt es doch, dann snit als burgern (es ihm nicht als einem Bürger) thun, vnd raten, man striech In mit ruten auss."

1523, Ibid. 27. Juli: „Hans Keller ist verordnet gen Innspruck[1] vnd Im b. Str. zugeordnet, soll Jegklicher im ain knecht Nemen von der landuogtey vnd vnsser schulden wegen" etc.

1523, Ibid. 7. August: „Relation von Inspruck durch hans keller und b. str. — Anfanngs des tagss halb zu ravenspurg, Ist Inen tag verkunndt vff 16. August."

1523, Ibid. 27. November: „Der Luterey halb ist empörung vorhannden; der prediger ist komen von Schweitz und zu Zürch bei Zwingli gewesen, hat wider die messen, fürpitt der heiligen und annders geprediget; davon ist ain gross geschray und widerwill entstanden und im rat vil geredt. Der prediger hat rücken, Lutter will einprechen, sorg es werd übel gan; ist erraten, man wöll die priester beschicken und mit inen reden, das sie den prediger nit ketzer schellten. So haben Zangmaister und Strigel alss für sich selbs auch mit dem prediger geredt; soll weiter beschehen von ratz wegen, was er thut, will unrecht sein; es wurdt sich machen, gott helff uns."[2]

1524, Ibid. 20. Januar: „Heut ist im luterischen handel auff die citation, vom bischoff an prediger[3] ausgangen, vil gehandelt, der burgermaister Conrater vnd ich (der Stadtschreiber Vogelmann) darinn gescheucht vnd so vil practiciert, das Hans Keller und B. Str. nach Augspurg und Tillingen gesandt sind, das abzustellen laut ainer suplication die ich hab müssen stellen auff befelch ains ratz."

1524, Ibid. 28. Januar: „Luters halb haben Hans Keller und B. Str. relation gethan: Anfanngs seyen sie bey Doktor Bewtingern (Peutinger) und nachfolgends by aim rat zu Augsburg gewesen, haben iren rat gepetten; in (den) rat funden, mündtlich vnd nit schriftlich mit dem bischoff zu hanndlen laut der copeyen, die sie pracht haben. Die sind alle gehördt. In summa: der bischoff hat ir bitt vnd beger alle abgeschlagen" etc.

1524, Ibid. 4. Februar: „Ist der ratschlag der Luterischen halb von Augspurg komen, gehördt und erraten, zu dem prediger (Schappeler) zu schicken, in den ratschlag hörn zu lassen und bitten, behutsamer zu sein. Er hat prediget: der hass sey im enntrunnen, — maint den mönich zum Lentzfrid — veracht die pfaffen. So hat er an vnser frawen tag geprediget: es werd kain gut thun, biss man ainander umb die köpff schlecht. Dazu sind verordnet: H. Keller, Zangmaister und Strigel. Zum anndern so ist erraten, bottschaft gen Nürnberg zu schicken zu Hannsen Schulthaissen und mitsampt im auff der von Augspurg ratschlag Doctor Krölen (Krell) rat zu haben und wie er ratet, ain suplication an des reichs stennd zu stellen und was sie gut ansicht, zu handlen."

1524, Ibid. 15. Februar: „Lutters halb sind Hannsen Schulthaissen schriften gehördt vnd biss auff zukunfft B. Strigels geschoben."

1524, Ibid. 19. Februar: „Von Wolff goldschmids tochtermanns Mathis nachpawrn (Nachbarn) wegen soll Strigel mit Wolffen reden, sie gütlich zu vertragen."

1524, Ibid, 19. Februar: „Strigel hat der Luterischen hanndlung halb von Nürnberg relation getan: Er sey bey Schulthaissen gewesen, hab bey im funden, was er hievor gehandelt, und dannocht mitsampt Schulthaissen den Lasarus Spenngler auch um rat gepetten und erfunden, dass weder hertzog Ferdinando, noch dem reich oder regiment darum zu supliciern sey, an den bischoff zu thun. Davon ist viel geredt und erraten, das vorhin an prediger langen zu lassen, durch H. Keller und B. Strigel."

[1] Vgl. Forschungen zur deutschen Geschichte, Bd. I, Hr. Chr. Stälin, Aufenthaltsorte Kaiser Ferdinands I., S. 385. Anwesenheit desselben in Innsbruck vom 23. März bis zum 20. August 1525.

[2] Vgl. Fr. Dobel, Memm. im. Ref., S. 36 u. 37.

[3] Schappeler, welcher sich in Dillingen am 29. Januar d. J. stellen sollte. Vgl. Fr. Dobel, Memmingen im Ref. S. 36 ff.

Digitized by Google

— Damals muss jenes Bildnis von Ferdinand I. entstanden sein, welches sich in den Uffizien befindet und B. Strigel zugeschrieben wird (bez. aet. 21). Ferdinand I. ist am 10. März 1503 geboren und war vom 30. November 1523 bis zum 26. April 1524 als Statthalter des Reichsregimentes in Nürnberg anwesend.[1] —

1524, Rathsprotokolle, 24. Februar: „Zum prediger (Schappeler) sollen Keller und Str. gan, in fragen, wie im zu thun sey, damit sein glait an und vor der predig abgestellet werd."

1524, Ibid, 13. Mai: „Zwo bottschafften gen Laugingen (Lauingen) auff den tag (Städtetag), dess Bischofs und unseres predigers halb fürgenomen, verordnet, namentlich h. Keller, Bürgermeister, und B. Str. Ist inen befolhen, ob sie antwort geben sollen, sollen sie des predigers sublication einlegen, und ob man in unpilliche mittel fürschlagen wolt, sollen sie das anderst nit, dann auff hinter sich pringen, annemen."

1524, Ibid, 13. Juni: „Doctor Neytharten Rat zu haben dess briefshalb, so Erhart Vöhlin geben vnd darzu verordnet Hans Schuldhaiss vnd B. Str., mit Jörgen Tochterman zu reden, den Zins den Stewerhern vnd pflegern Sannt Martins zu bezalen."

1524, Ibid. 1. Juni: B. Str. erwähnt als Rathgeb.

1524, Ibid. 15. Juni: „B. Str. ist verordnet auff den tag (Städtetag) zureiten."

S. Martin Tenkbuch, 1524—25: „Item zalt für die stat memingen das nachgeschrieben auff samstag nach sant margretentag (16. Juli): „Im 1524 jar 9 ℔ 8 ß 8 h Risten an dem duren (Thurm) vnd wyder ab zu Ristn, da man die vrr (Uhr[2]) hat gemalt vnd gebn zu maullen mayster bernhart strygel dem maller das er die vrr hat gemalt und gemacht hat 15 Gulden. für das ales (alles), tut 35 ℔ 13 ß 6 h. hab ich dem stürher anzaigt. 8 ℔ 6 ß 3 h zalt bernhart strigel, so er (die) decken, (welche) auff dem (den) tauffstein gehert, gemalett hätt, so mir zangmayster auch vrait ad 31 decemper im 1524 jar 4 fl. 3 ortt (quart) ad 8 ℔ 6 ß 3 h."

1524, Ratsprotokolle, 29. Juli: Ist auff nechsten tag zu Ravenspurg B. Str. verordnet worden.

1524, Ibid. 12. August: „Sol ain botschaft gen Insprug verordnet werden von Irer Schuld halb. Ist von den Zunfftmaistern darzu B. Str. verordnet worden. Sewa (sofern) Str. schaden empfing vber sein reitgelt, wil In ain Rat nit an schaden sten lassen."

1524, Ibid, 30 September: „Str. hat Relation than seines Ratzhalb zu Ysperug (Innsbruck) vnd an dem jetzigen Zil das Drittayl desselben empfangen, Nemlich 8 fl. 20 kreuzer. Aber über 3 Monat wel man mer Zalung thun."

— Er blieb also c. anderthalb Monate aus. —

1524, Ibid, 3. Oktober: „B. Str. ist verordnet gen Rauenspurg."

1524, Ibid, 21. November: „B. Str. hat Relation than Hans Humels[3]) nechsten Rechttag halb.

1524, Ibid, 28. November: „B. Str. ist verordnet gen Ravenspurg aff den tag wegen Hans Humel die Urtel zu hern."

1524, Ibid, 5. Dezember: „B. Str. ist verordnet gen Insprug zu reitten, vnser Schuld von kays. Mayst. (Majestät) vnd Ferd. Durchl. (Ferdinand I.) eyzunemen."

1524, Ibid, 14. Dezember: „Auff heut hat B. Str. seiner Handlung zu Ravenspurg

---

[1]) Vgl. Stälin, l. c. S. 385.

[2]) Nicht mehr vorhanden, da der Turm im späteren Verlaufe mehrmals durch Blitzschläge zerstört wurde und neu aufgebaut werden musste.

[3]) Welche Bewandtnis es mit diesem Hans Hummel (Magister und Wochenprediger bei St. Martin) hat, konnte ich aus den Ratsprotokollen nicht recht ersehen. Im April wird ihm Geleit verweigert. Im Juli wird der Humanist Peutinger über ihn befragt, auch Dr. Krell und man befiehlt ihm, den Zehenden nach Gebühr zu bezahlen. Er ist als Ratgeb i. J. 1482 verzeichnet. Auch im Stadtarchiv zu Ravensburg fand ich diesen Hans Hummel erwähnt, so in Akten v. J. 1524 (Schrank 30, a, Febr. 880, c), worin von einer Appellation desselben an das Kammergericht, von gefänglicher Einziehung und peinlicher Befragung durch den Scharfrichter in Memmingen die Rede ist.

Digitized by Google

Hansen Humels halb Relation gethan vnd ist ain anderer Rechttag auf Afftermontag Sant Thomas Abendt (20. Dezember) nechstkünfftig vnnd ist B. Str. denselben abermals zu erstan verordnet."

— B. Strigel scheint demnach während seiner Abwesenheit in Ravensburg (28. November bis 14. Dezember) zu jener abermaligen Mission nach Innsbruck erwählt worden zu sein. Und vorher musste er noch einmal nach Ravensburg. Ob er bei jener Verrechnung Zangmeisters mit dem Buchführer der S. Martinspflege am 31. Dezember zugegen war (s. oben), bleibt fraglich. Soviel ist aber sicher, dass er erst um die Jahreswende in Innsbruck eintreffen konnte. Dort befand sich damals und zwar seit dem 24. November Ferdinand I.[1], woselbst er einen Besuch von dem französischen Prinzen, Herzog Karl von Bourbon, des Kaisers oberstem Feldherrn in Italien erhielt und bis zum 22. Juli 1525 verblieb. In der städtischen Galerie zu Rovigo befindet sich nun ein offenbar von Bernhard Strigel gemaltes Bildnis des Kaisers mit der Bezeichnung: aet. 22, anno 1525. Also bei Gelegenheit jenes Aufenthaltes in Innsbruck und zwar zu Anfang des Jahres 1525 muss jenes Bild entstanden sein. Dass Bernhard Strigel sich nicht allzusehr beeilte, heimzukehren, dafür spricht folgendes:

1525, Ratsprotokolle, 3. März: „Zwicker ist verordnet, gen Augsspurg zu reitten vff des pfaffen (Schappeler[2]) Rechttag vnd so es ain Rat für gut ansehe vnd strigel kompt (!) Im ain Botschaft hernach schicken oder aber ain botten."

— Jedoch ist sofort zu vermerken, dass er um jene Zeit auch in Esslingen nachweisbar ist:

1525, Ratsprotokolle, 10. März: „B. Str. hat Relation von Esslingen than vnd darneben anzaigt, wie dorter Jörg Bawr meine Herrn vor kayserlichem Regiment beclagen wel, das Sy zuw vngelegen Recht fürschlagen[3])."

1525, Ibid, 22. März: „B. Str. sol von ains Ratz wegen die Burg (Walpurga) so zu zewgen fürgestellt der glipt (Gelübde) ledig lassen. B. Str., Hans Heiss, Zangmaister und H. Lölin sollen zum Statschreiber vnd Stattaman verordnet werden."

1525, 27. März: Abschied der obern Städte in Memmingen. S. Klüpfel in der Bibl. des liter. Ver., Urkunden etc. S. 290.

1525, Ratsprotokolle, 5. Mai: „B. Str. Ist gen Ulm zu Ratt verordnet Weigeling hab (? halb) Rat holen."

1525, Ibid. 2. August: „Man sol die durn (? Türme oder Thüren) an B. Strigels hauss mit 10 Schilling hinden weissen."

1525, Stadtarchiv, Schubl. 53/2 (vgl. Dobels Zettelkatalog), 15. September: Hans Keller, Altbürgermeister und Gordian Sättelin des Raths zu Memmingen, als verordnete Vormünder des Lazarus von Schwendi, bevollmächtigen B. Strigel und M. Conradter in der Erbschaftsangelegenheit ihres Mündels Lazarus v. Schw., einzigen Sohn des verstorbenen Ruland v. Schw., in ihrem Namen zu handeln.

1525, Ratsprotokolle, 11. Oktober: „Str. ist verordnet für die Stend des bunds" (vermutlich in Nördlingen, vgl. Bibl. des litter. Ver. XXXI, S. 294: Martini, also 11. November, Abschied des Bundestages zu Nördlingen). — „Str. ist verordnet, das er gen Ravenspurg reit und den tag erstand."

1526, Ibid. 30. April. B. Str. unter den Zunftmeistern verzeichnet.

---

[1]) Vgl. Chr. Fr. Stälin, l. c., S. 385 u. F. C. Zoller, Gesch. u. Denkm. der Stadt Innsbruck, 1816.

[2]) Am 2. Januar d. J. hatte in Memmingen die folgenreiche Religionsdebatte zwischen Schappeler und Megerich, dem römisch gesinnten Pfarrer der Frauenkirche, unter dem Präsidium des Doktors Ulrich Wolfhart („der Artzney Doktor") stattgefunden, wobei Schappeler und mit ihm seine Partei den Sieg davontrug.

[3]) Vgl. Bibl. des litterar. Vereins, Band XXXI, Klüpfel, Urkunden etc. S. 289.

Digitized by Google

1526, Ibid. 25. Mai: „Ist erratten Zunfftmaister B. Str. sol die stend (Stände) machen beim Kornhawss vnd sol ain Rat die Ristung die stangen vnd knepff machen." [1])

1526, Ibid. 8. Juni: „Funckh und Str. sein gebetten worden, die pfleg zu verwesen."

Schorer, l. c. i. (1. September). Den 1. Tag Herbstmonat zog Ertzherzog Ferdinand das erste mal hier ein.

1526, Ratsprotokolle, 8. Oktober: „Kerler, Henge, Str. und Triesch sollen über den Umending handel sitzen vnd den sättelin von Sant Martin reden."

1526, Ibid. 17. Dezember: „Laux pfister hat sein antwurt geben durch B. Str., hab das schreiben und vorhalten gehert, das er vbel hawss" — — (er verteidigt sich und wird sodann aufgefordert, seine Antwort schriftlich in Monatsfrist gen Augsburg seinen Freunden zu geben, und wird zugleich vermahnt, sich wohl zu halten. Dunkle Angelegenheit).

1527, Ibid. 1. März: „Ist erratten: Der Burgermaister sol auff jedem banckh ain oder zwen zu im nemen und die prediger beschicken, mit in handlen, wan sy predigen sollen; ist verordnet: Zangmaister und H. Ehinger, Wissmüller und Str."

1527, Ibid. 5. April: „Thoman Sailers fraw ist Strigl zum trag (Träger, Tutor) verordnet."

1527, Ibid. 8. April: „Item B. Str. In namen Margaretha — (?) Irs Rechts halben lass ain Rat bey des stattamas (Stadtamans) beschaid beliben (bleiben)."

1527, Ibid. 2. Mai. B. Str. als Zunftmaister erwähnt.

1527, Ibid. 25. Juli: „Str. ist der Saltzferger obman verordnet." — Sepolt (Sebald) Laupin (jetzt Lupin): Er hab uf ain zait B. Str. vnd s. mitkaff (Mitkäufer?) abkaufft ain behawssnus vmb 394 fl. 60 xr. — vnd seyen uf dem hauss gestanden 8 fl. Zinss, hab Im an bar gelt aussgeben 234 fl. So er den zins wol ablassen mit 120 fl., hab's nit thun wollen — — Ist sein bitt vnd beger, diewayl Er vmb nutz kaufft hab, Str. zu weisen, den überwechsel uf die 160 fl. herausszugeben, dass er bey den nutz beleib, hat begert den kauffbrieff zu lesen. — Str. er hab ihn gefragt, ob es goldt oder nutz (Ertrag, fructus) sey, hab ich gesagt, es sey goldt — — In dem Brief sted aber 394 fl., man hab Im auch also gelesen, hab er gesagt, Er stad im Recht, Er hab in nutz und den Zins für gold geben — — (vielfach unleserlich).

1527, Ibid. 5. August: „Ist über die gerichtsordnung verordnet Str., Kerler, Wancker und Mendler und sollen vom gericht auch 4 verordnet werden."

1527, Ibid. 12. August: „Item dem Str. und Berckmüller zu beuelchen, Herrn Zimprechten pfaff schegkenhausser vmb ain Zinss zu leyhen. Ist erratten."

1527, Schreiben vom Konvent zu S. Maria Magdalena vor dem Schottenthor in Wien (Schubl. 186/2) 29. September:

„Dem Ersamen weisn Burgermaister vnd Rat zu Memingen vnnsern günstigen genädigen Herren der Brief zu hanndten.

Ersam fürsichtig weiss herrn, herr Burgermaister und Radt der Stat zu Memingen. Wir Maisterin von Convent zu sand Maria Magdalenen zu Wienn lassen ewr gnad wissen, das wir ain Swester mit namen Anna gannserin in vnnserm Closterprofess haben, die des manng (Mangold) ganser seligen eeliche tochter ist. Nachdem Ir vatter vnd mueter mit todt abganngen seint, Und auch zu Memingen Ir prueder vnd Ir Swester mitsambt den vnser Conuentswester zu der obgenanntten Mang ganser vnd seiner Hawsfrawn selign verlassen guet ain recht leibplicher Erb ist, Vnd an Ewer wissen vnd willen solichs hinterlassen guet nit verferttigt mag werden, Vnd wir selber persönlich an vnsser Couenttswester Anna ganserin stat nit mügen gegenwurtig erscheinen, demnach haben wir solichen vnsern volmächtigen gwalt empfolchen dem Ersamen weisen Bernhardn Strigl, burger zu Memingen, das er an vnnss stat sol einpringen vnnser Conuentswester erbtayl, was das ist, vnd darumb an vnser stat quittiern, wen quittierns not wird sein. Darumb bitten wir Ew, wellet vnns

---

[1]) Um was es sich hier handelt, vermag ich nicht anzugeben. Die Lesung „stend" ist nicht ganz sicher. Anfangs las ich „stund"; doch dies giebt keinen Sinn. Es war wohl die Herstellung einer abgeteilten Tribüne für eine Versammlung, wobei hier B. Str. als Anordner und Bemaler beteiligt war.

Digitized by Google

des hilflich sein. Das wellen wir vnd Ew trewlich geflissen sein zu verdienen. Dat. wienn an sand Michels abnt Im 27 Jar.

Swester Constantia pugklin Maistrin vnd Conuent zu sand Maria Magdalena vor Schottentor zu wienn."

— Also ein Auftrag zur Stellvertretung aus Wien und so liegt es nahe, anzunehmen, dass B. Strigel, als er sich im Jahre 1520 in Wien befand (wie die Inschrift auf dem Cuspinianbilde bezeugt), jenes Magdalenenkloster aufsuchte, um seine Landsgenossin Anna Ganser zu begrüssen, und hierbei der Konventmeisterin bekannt wurde. —

1527, Ratsprotokolle, 18. Dezember: „Es ist eratten, vier vom rat: Hans Keller, H. Ehinger, Wissmüller, Str. ins Closter zu gan und silbergeschirr alles beschreibendt und in verwarung nemendt; wo sy's nit wol verwaren kündet im closter, sollen sy's auff's steuerhauss tragen; und Zimprechten all sontag dynnen predigen lassen, und kurzab umb all sachen vom pryor rechnung erfordern und einnemen."

Offenbar eine Vorsichtsmafsregel gegenüber dem durch Simbrecht Schenk und A. Blarer hervorgerufenen Bilderhass des Volkes. —

1527, Ratsprotokolle, 26. Dezember: „Str. und müelich Ist gesagt, Sy sollen gantzers gut verer (ferner) nit verwenden noch taylen biss der Handel gegen den Burcausser (? Bauer Ganser) austragen werd."

1528, Ibid. 22. Januar: „Ist erratten: dieweil dettikhofer ain rat begriest und die nachpawrn das leiden mugen, das man im wel den erker zugeben, wie Str. das anpracht, nemlich 3 schuch oder etwas klains mer" (alle baulichen Veränderungen hingen von der Entscheidung des Rates ab und gegen Ausladungen wie Erker hatten die Nachbarn das Recht der Einrede).

1528, Ibid, 7. Februar: „Item es ist erratten Str. und Berckmüller sollen an her blasy gerung testamentarj erfordern, was zu der pfrund gehört."

1528, Ibid. 1. April: „B. Str. wil man zugevallen ain frawe von kempten ins platthauss (Blatternhaus, Pestspital) nemen, 3 fl. dareyn geben vnd ob es sich verlangen (würde), das mer darauff gen wurd, sol Sy am selben auch abtrag thun."

Dies sind die letzten Nachrichten über B. Strigels Beziehungen zum Rat in Memmingen. Ausserdem ist aus diesem Spätwinter noch ein 1528 datiertes weibliches Bildnis seiner Hand zu verzeichnen, das sich in der Sammlung des Fräulein Gabriele von Przibram zu Wien befindet.

Das Aemter-Verzeichnis vom 4. Mai, worin der Tod B. Strigels nachträglich durch Streichung seines Namens und ein beigefügtes: „Genad Im got" vermerkt ist, habe ich bereits in Erwähnung gebracht. Die ausdrückliche Bestätigung enthält ein Ratsprotokoll des folgenden Monats.

1528, 23. Juni: „Es ist erratten, nachdem Bernhard Strigel tods abgangen, das man zwelff zedeln machen (solle), welche zunfft am ersten rauss kompt, sol ain andere furtragen. Ist also beschehen, die gross zunfft rauss komen vnd hat vurtragen Lienhart Hengen. Ist erwelt worden." [1])

---

[1]) Diesen Ratsbericht citiert auch Fr. Dobel in seinem Beitrag zur Verfassungsgeschichte der Reichsstadt Memmingen, Zeitschr. des histor. Vereines für Schwaben und Neuburg, 3. Jahrg., 1. Heft S. 57.

(SCHLUSS FOLGT)

Digitized by Google

DER SILBERALTAR IN RÜGENWALDE

VON JULIUS LESSING

In der Marienkirche zu Rügenwalde in Hinterpommern, nahe der Ostsee, befindet sich eines der wenigen Denkmäler, welches von der kunstliebenden Zeit der letzten Pommerschen Herzöge im alten Stammlande selber Kunde gibt. Es ist ein Altaraufsatz von Ebenholz mit silbernen Platten belegt, in Zeit, Technik und Entstehungsweise nahe verwandt dem Pommerschen Kunstschranke, über welchen in früheren Heften des Jahrbuches berichtet worden ist.

Der Rügenwalder Altar verdankt einen Teil seines Schmuckes der Kunstliebe desselben Herzogs, Philipp II. (1606—1618), welcher den Pommerschen Schrank in Augsburg herstellen liess; er hat aber für uns noch ein besonderes Interesse durch den Umstand, dass er zum grossen Teil in Stettin von einem uns sonst unbekannten Silberschmied gefertigt worden ist.

Die einzige ausführliche Kunde über den Altar gibt Kugler in der „Pommerschen Kunstgeschichte. Stettin 1840", S. 241 ff. Unsere jetzt mannigfach erweiterte Kenntnis der älteren Silberarbeiten gestattet aber genauere Bestimmungen, als sie damals möglich waren. Verfasser hat im Auftrage des Königlichen Kultusministeriums den Altar im Juni dieses Jahres untersucht und gibt im folgenden besonders diejenigen Notizen, welche geeignet sind, die Kugler'sche Beschreibung nach der historischen Seite hin zu ergänzen.

Der beigefügte Aufriss auf Seite 59 soll nur die Stellung der einzelnen Silberplatten in dem Altar erläutern. Die eingeschriebenen Zahlen finden sich bei der folgenden Beschreibung am Rande fortlaufend geführt.

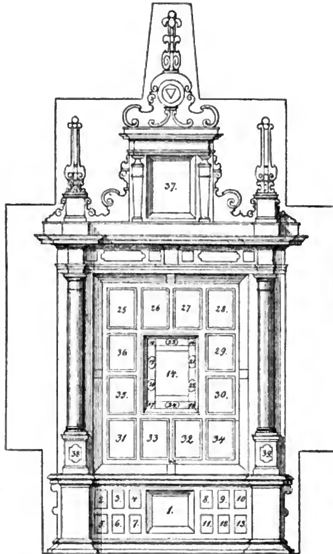
Ueber die Schicksale dieses Altars ist aktenmäfsig folgendes bekannt (nach gefälligen Mitteilungen des Herrn Regierungspräsidenten Grafen Clairon d'Haussonville und des Herrn Regierungsbaumeisters Gibelius zu Cöslin): Der Altar befand sich bis zum Jahre 1806 in der Schlosskirche zu Rügenwalde, und wurde, als die kleine Schlossgemeinde mit der Stadtgemeinde vereinigt ward, durch Kabinetsordre vom 5. März 1806 an die Marienkirche geschenkt. Dort befand sich der Altaraufsatz in der Mitte der Kirche auf einem kleinen noch vorhandenen Altartisch, und zwar in einem verschliessbaren, bemalten Gehäuse. So sah ihn Kugler 1840.

Im Jahre 1853 wurde der Altaraufsatz von dort entfernt und in den grossen barocken Hochaltar eingelassen, aus welchem das Mittelbild, eine Holzschnitzerei, entfernt wurde. Das bemalte Gehäuse wurde auseinandergenommen und in einen Nebenraum der Kirche, die sogenannte Bibliothek, gebracht; an seine Stelle sind weiss lackierte Schiebethüren getreten. An dem Altaraufsatz selber, den ich im folgenden der Kürze halber nur als Altar bezeichnen werde, ist Verschiedenes restauriert worden, sehr geschmacklos, aber wenigstens ohne ernstliche Eingriffe in den alten Bestand.

Der Altar, im Ganzen 3,09 hoch und 1,56 breit, besteht aus einem architektonischen Rahmenwerk von Ebenholz, in welches 27 Platten von getriebenem Silber

Digitized by Google

eingelassen sind und welches ausserdem mit mannigfachem, jetzt grösstenteils verlorenem, silbernen und teilweise vergoldeten Zierrat beschlagen war.



Der Aufbau besteht aus einem hohen Sockel, dem von zwei Säulen eingefassten Hauptfeld, und einem Giebelaufsatz.

I. **Der Sockel**, 0,44 hoch, besteht aus einem grösseren Mittelfeld und zwölf kleinen Feldern, und zwar rechts und links je zwei Reihen mit je drei kleinen Feldern.

Digitized by Google

1 Das Mittelfeld, 0,18 hoch, 0,21 breit. Die Taufe im Jordan, Christus, Johannes, zwei knieende Engel, landschaftlicher Hintergrund, vom Künstler bezeichnet J. K. F. mit herausgetriebenen Buchstaben.

2–13 Zwölf Felder, je 0,10 hoch und 0,07 breit. Die Einzelfiguren der zwölf Apostel, jede mit dem Namen bezeichnet, der teils oben, teils unten eingraviert ist; einzelne Platten sind durch Ansetzen von Streifen auf die erforderliche Grösse gebracht. Ohne Bezeichnung des Künstlers.

II. **Das Hauptfeld,** mit Gebälk 1,37 hoch, besteht aus einem grossen Mittelstück, eingefasst von zwölf kleineren Feldern.

14 Das Mittelstück enthält eine Platte, 0,24 h., 0,18 br.: die Anbetung der Könige. Maria thronend mit dem Kinde von Engeln umgeben, Joseph links unten sitzend, von rechts her der Zug der Könige, landschaftlicher Hintergrund. Goldschmiedsstempel HK, kein Ortsstempel.

Diese Platte ist, um sie in richtige Proportionen zu dem Kranz der zwölf Felder zu bringen, zunächst nach oben und unten hin verlängert durch einen Ornamentstreifen, je 0,035 hoch, Band von Rollwerk in flachem Relief in rohem nicht weiter bearbeitetem Guss. Die so verlängerte Platte ist umgeben von einem nach aussen schräg aufsteigenden silbernem, 0,05 breiten Rahmen. Die vier Ecken dieses Rahmens bilden quadratische Felder mit je einem 0,04 weiten Rundbild in getriebener Arbeit. Jedes derselben enthält eine Halbfigur Christi und zwar:

15 a) Christus aufblickend mit Dornenkrone und Stab;
16 b) Christus niederblickend mit Dornenkrone, in den überkreuzten Armen Geissel und Rute;
17 c) Christus an die Säule gebunden;
18 d) Christus kreuztragend.

Die glatten Seitenflächen des Rahmens tragen an zwei Stellen den Goldschmiedsstempel HK, ohne Ortstempel. Auf diese Flächen sind an den Längsseiten aufgelötet vier ovale Reliefs in ziemlich rohem Guss, je 0,09 hoch und 0,05 breit, darstellend schwebende Engelsfiguren mit den Leidenswerkzeugen:

19 Säule,
20 Leiter,
21 Lanze und Schwamm,
22 Kreuz.

Diese vier Felder sind ersichtlich aus einer für einen anderen Zweck hergestellten Folge entlehnt. Auf den Querseiten befindet sich, lose befestigt und ursprünglich nicht hierher gehörig, je eine Halbfigur eines Engels, flaches Relief in rohem
23 Guss, der obere hält das Tuch über dem offenen Grabe, der untere hält das
24 Schweisstuch. Dazwischen sind aufgesetzt kleine Engelsköpfe und weibliche Masken mit Kopfputz von verschiedener Arbeit.

Um dieses Mittelstück legen sich die zwölf Tafeln, welche die Passionsgeschichte darstellen. Jede derselben 0,20 hoch und 0,14 breit. Sie sind sämtlich nach den bekannten Stichen des Hubert Goltzius gearbeitet und tragen links unten je eine Nummer von 1 bis 12. Die Folge fängt links oben an. Wohl bei der letzten Restauration sind die beiden unteren Ecken 7 und 10 vertauscht, ein Uebelstand, der leicht beseitigt werden könnte. Alle Tafeln sind mit Künstler-

Digitized by Google

zeichen versehen, welche von Kugler a. a. O. nur teilweise und nicht richtig angegeben sind.

25 1) Abendmahl, bezeichnet mit getriebenen Buchstaben J. K. F. und [A. 1616]

26 2) Christus am Oelberg, Stempel und eingepunzt Z. L. F.

27 3) Judaskuss, Stempel und eingepunzt J. K. F.

28 4) Christus vor Kaiphas, eingepunzt J. K. F.

29 5) Christus vor Pontius Pilatus, eingepunzt J. K. F.

30 6) Geisselung, eingepunzt J. K. F.

31 7) Dornenkrönung, eingepunzt J. Kor. F.

32 8) Darstellung, eingepunzt J. Kor. F.

33 9) Kreuztragung, mit getriebenen Buchstaben J. K. F.

34 10) Kreuzigung, Stempel eingepunzt Z. L. F.

35 11) Grablegung, Stempel eingepunzt Z. L. F.

36 12) Himmelfahrt, eingepunzt J. K. F.

III. **Der Giebelaufsatz**, 1,28 hoch, besteht aus einem mittleren Aufbau, dessen Gesims von Pilastern getragen wird. Zu beiden Seiten dieses Aufbaues und auf der Spitze desselben schlanke Obelisken.

37 In dem Aufbau füllt eine silberne Platte, 0,30 hoch, 0,21 breit, das ganze Mittelfeld. König David mit der Harfe, umgeben von einem Kranze tanzender Engelskinder. In den Wolken die hl. Cäcilia an der Orgel zwischen Schaaren musizierender Engel. Ganz oben der hebräische Schriftzug Jehovah und Inschrift *juvenes et virgines senes cum junioribus laudant nomen domini* Psalm 148.

Das Holzwerk und seine Ausstattung. Die Tischlerarbeit des Altars ist handwerklich gut, die Formen für die Zeit der Herstellung verhältnismäfsig streng und ernst. An der unteren Schwelle des Sockels ist eingegraben E. H. F., was wohl auf einen Tischler Namens E. H. hinweist. Dieses Holzwerk, welches jetzt in seiner schwarzen Masse übermäfsig ernsthaft gegen die Silberplatten absticht, war ursprünglich reich mit Silber beschlagen. Von ganz verwandten Altären von Augsburger Arbeit sind in Kopenhagen drei vorzügliche Exemplare erhalten, von denen der eine aus der Schlosskirche zu Husum, der andere aus Frideriksborg stammt, und welche gerade im Schmuck des Rahmenwerkes ihren grössten Reichtum entfalten. In gleicher Weise prächtig ist der Rügenwalder Altar allerdings nicht gewesen, aber doch lässt sich aus den Bohrlöchern und aus einzelnen erhaltenen Bruchstücken erkennen, dass auch hier ein grosser Reichtum von kleinen Platten, Rosetten, durchbrochenem Rankenwerk und Aehnlichem entfaltet war. Bei der letzten Restauration sind die vorhandenen Reste kümmerlich hier und dort verteilt; als Ergänzung sind einige in Blech gestanzte Rosetten von Gardinenstangen hinzugefügt.

Vorhanden sind jetzt von diesen Beschlägen noch 26 Bruchstücke. Dar-
38 39 unter sind zu nennen zwei Platten, 0,06 hoch, 0,04 breit, in Kupfer getrieben und vergoldet, darstellend in ganzer Figur die Geometria und Mathematica. Ziemlich
40 rohe Arbeit aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts. Ferner: Reliefﬁgur, vergoldet, 0,03 hoch. Pietas mit zwei Kindern.

Ueber den früheren Zustand dieses Silberbeschlages gibt uns einige Aufschlüsse ein Bericht über eine Kirchen-Inventur vom 13. September 1720, dessen Kenntnis ich

Digitized by Google

Herrn Superintendent Stössel zu Rügenwalde verdanke. In diesem Bericht werden die grösseren Platten aufgezählt und dann u. A. bemerkt:

41 Bei der Platte des David: „wobei unten und oben 9 alabasterne Bilder, darunter anitzo 3 ohne Köpfe befunden worden". — Von diesen Bildern habe ich in der sogenannten Bibliothek noch sechs Stück aufgefunden. Es sind kleine Figuren von etwa 0,15 Höhe, jetzt arg verstümmelt. Dieselben müssen auf den Gesimsen gestanden haben; die Spuren hiervon sind bei der letzten Restauration vertilgt. „Hingegen sind über dieser Tafel drei Engelsköpfchen mit einigem silbernen Bleche befindlich". Jetzt ist noch ein Kopf dort angebracht, der aber dort nicht hingehört.

Bei dem Mittelfeld mit der Anbetung bekommen wir genaue Angaben, wie die schmalen umrahmenden Platten verziert waren. Es heisst: „Rand aufwärts gehend mit 6 güldenen Cherubim mit ihren 6 Flügeln so noch vorhanden, davon aber 4 desgleichen abgerissen seyen und fehlen ..... 2 güldene menschliche Gesichter, die aber oben und unten gewesen die fehlen".

Hier ist ein kleiner Irrtum in den Zahlen. Wenn damals sechs Cherubim vorhanden waren, können nur zwei (nicht 4) gefehlt haben, da nur für acht Köpfe Platz ist. Brüggemann (Beschreibung von Pommern Bd. II T. II p. 819) hat 1785 auch sechs Stück gesehen. Jetzt sind noch vier vorhanden; die vier leeren Stellen am oberen und unteren Rahmen sind bei der Restauration mit fremden Stücken ausgefüllt. Ebenso sind die Mitten dieser beiden Seiten, an denen das Inventar die „menschlichen Gesichter" vermisst, jetzt mit anderweit hergenommenen Halbfiguren der Engel geschmückt.

Bei der Platte der Kreuzigung, also links unten (nicht wie jetzt rechts unten): „über dieser Tafel ist ein güldenes Bildchen in Gestalt eines Weibes mit 2 Kinderchen" (die oben sub 40 erwähnte, jetzt anderweit angenagelte Figur der Pietas). „Dergleichen gülden Bildchen ist auch gegenüber gewesen über die Tafel von der Dornenkrönung, aber nun nicht mehr vorhanden, auch in beiden Postamenten der runden Säulen von Ebenholz 2 guldene Bilder in Form eines 24 Blathes" (die Geometria und Mathematica, 38 und 39).

Bei den Platten mit den Aposteln. „Ueber diese Apostel Tafeln sind 2 goldene Köpfchen und unter denselben in grader Linie zwei goldne Rosen, ganz unten bei dem Haken damit man den einen Flügel der Thür (vom Gehäuse) einhäkelt auch ein güldener Engelskopf mit zwei Flügeln. Sonsten aber finden sich am Altar an silbernen Rosen Blättern Blüthen-Werkh und Engelsköpfchen teils dünner geschlagen theils etwas dick von getriebene Arbeit als ein zerstreuter übriger Zierrat 107 Stück. NB. unter diesen 107 Stück hat man nachhero bemerkt 2 güldene Rosen oben in dem Zierrath über den Passionstafeln, ihre Gatten aber fehlen unten in grader Linie." Brüggemann berichtet a. a. O.: „ausser diesen (Tafeln) sind viele kleine sowohl silberne als güldene Engelköpfe Blätter Rosen und andres Blumenwerk."

Von diesen 107 Stück, zu denen noch die vorher einzeln aufgeführten etwa elf Stück zu rechnen waren, also etwa von 120 Stück Ornamenten und Beschlägen, die im Jahre 1720 noch gezählt wurden, sind jetzt, wie erwähnt, nur noch 26 Stück vorhanden. Die Arbeit an diesen Beschlägen ist ziemlich roh, zumeist Guss ohne weitere Bearbeitung.

Digitized by Google

Ganz verloren sind die flügelartigen Ansätze, über die keine Notiz existiert, die aber vorhanden gewesen sein müssen und zwar in der Höhenausdehnung der Säulenschäfte. Es beweisen dies die Ansatzlöcher im Holzwerk, besonders aber der Kontur des Gehäuses, welcher auf der Abbildung aufgezeichnet ist. Solche Flügel sind an den erwähnten Altären in Kopenhagen und würden auch dem Rügenwaldener Altar erst die richtige Breite geben.

Ueber die künstlerische Bedeutung des Altars kann man sich im wesentlichen dem Urteile Kuglers anschliessen, wenn man hier, wie überall in seiner Pommerschen Kunstgeschichte, die durch Lokalpatriotismus gesteigerten Lobsprüche etwas herabmindert. Die dekorative Behandlung ist sehr geschickt und künstlerisch und technisch vollendet in der Gestaltung des Reliefs und der verschiedenartigen Ausbildung der Oberfläche. Dagegen ist von eigener Erfindung kaum die Rede; bei den zwölf Platten der Passion lässt sich das Vorbild direkt nachweisen, bei den andern ist es bisher noch nicht gelungen; aber jedenfalls bewegen sich die sämtlichen Kompositionen im geläufigen Formenkreise der Zeit; eine selbständige Bedeutung als Kunstwerke haben diese Platten nicht. Auch sind sie unter sich verschieden, die kleinen Platten mit den Aposteln sind die schwächsten: aber der handwerksmäfsige Typus der Zeit ist so überwiegend, dass die Unterschiede nicht sehr bemerkbar werden.

Für den Nachweis der Verfertiger haben wir einigen Anhalt. Friedeborn (Beschreibung von Stettin 1613) führt in einer Todtenliste von Stettin 1607 an: „Johannes Körver, filius Herrn Francisci Körvers Bürgermeisters zu Braunschweig, ein Aussbündiger Goldschmidt, welchen unser Gnädigster Fürst und Herr Hertzog Philipus zu dem ende verschrieben, dass er Historiam Passionis Christi auff getriebene Art verfertigen sollen."

Noch ausführlicher berichtet Daniel Cramer in dem „Grossen Pommerschen Kirchenchronikon. Stettin 1628", Band IV, Seite 159. Cramer verstattet hierbei bemerkenswerte Einblicke in den Kunstbetrieb des Stettiner Hofes. Er schreibt:

> Item es war Herzog Philipp (II.) ein Liebhaber der Künste darumb was hin und wieder für Künstler in aller Hand Sachen vorhanden waren die funden sich hierher und praesentireten ihre Kunst und Dienste Schrifft- und Mündlich durch sich oder durch andere. Also funden sich anhero gute Mahler Glaspossirer Kunstliche Reisser, Uhrmacher Tischler Gold- und Silber Arbeiter. Steinmetzen und was dergleichen ingenieuren mehr waren, worauff dieser Herr nicht ein geringes spendirte und entschlossen ward eine sonderliche Kunstkammer anzurichten von sonderlichen wunderbahren In- und Aussländischen. Also kam unter andern auch anhero ein künstlicher Goldschmied und Silbertreiber mit Namen Johannes Körver, der Geburt von Braunschweig H. Francisci Körverss Bürgermeister daselbsten Sohn, dem legte Hertzog Philipp etliche Kupfferstücken darin die Passion Christi gar schön war abgebildet für, dass ers eben also in Silbernen Platen solte nachmachen und mit erhobener Arbeit ausstreiben. Da er auch so weit kommen bis auf das Stücklein, da Christus zur Stadt Jerusalem aussgeführet wird und selbst das Kreutz trägt, stirbt er darüber

Digitized by Google

den 4. December 1607 und wird in S. Marien Kirchen zu Alten Stettin begraben, dem lest H. Philipp zum letzten Ehren ein Epitaphium zur Linken Hand nechst am Altare setzen darin eben das Stücklein darüber er gestorben war abgemahlet ist.

Brüggemann a. a. O. gibt dieselbe Notiz wohl auf Grund von Cramer.

Kugler, welcher die Notiz von Friedeborn mitteilt, glaubt annehmen zu müssen, dass der ganze Altar auf speziellen Betrieb Philipps II. gefertigt sei. Dies erweist sich aber als nicht stichhaltig. Der Altar erscheint vielmehr gar nicht als ein nach einheitlichem Plane ausgeführtes Werk, sondern eher als eine aus halb zufällig entstandenem Material ziemlich willkürlich hergerichtete Komposition. Herzog Philipp II. hatte, wir wissen nicht seit wann, in seinen Diensten den Goldschmied Johannes Körver. Er war, wie wir aus Cramer ersehen, nur einer von den vielen Handwerkern, welche dieser kunstliebende Fürst heranzog; wir wissen auch durch Hainhofer, dass dieser einen Glasmacher aus Venedig und einen Tischler aus Augsburg besorgt hatte. Eine solche Berufung eines Arbeiters besagt für uns nur, dass der betreffende Handwerker oder Künstler ein tüchtiger, oder auch nur ein gut empfohlener Mann war, aber als ungewöhnliche Auszeichnung haben wir sie keineswegs anzusehen, und die Arbeiten des Körver zeigen auch hinreichend, dass derselbe über den guten Durchschnitt damaliger Arbeit nicht hinausgekommen ist.

Körver gehörte in Stettin nicht zur Goldschmiede-Zunft (wenn überhaupt dort eine solche war), er führte nicht einmal den im Handwerk gebräuchlichen Stempel der Goldschmiede, sondern brachte seinen Namen mehr in der Art eines Künstlers an, in getriebener Schrift (Platte 1 und 9), oder schlug ihn von oben mit Punzenstichen ein. Von ihm, mit J. K. F(ecit) oder J. Kor. F bezeichnet, sind also die acht Platten der Passion Nr. 1. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 12. Nach seinem Tode, 1607, liess Herzog Philipp die Folge der Passion fertig stellen, und zwar in Augsburg von einem zünftigen Meister. Das Zunftzeichen von Augsburg findet sich auf den vier übrigen Platten 2. 3. 10 und 11, und zwar jedesmal begleitet von dem Zeichen des Handwerksmeisters CL. Daneben aber in auffallender Weise auf jeder der Platten eingepunzt (wie oben die Körver'sche Schrift) Z. L. F(ecit). Man muss also wohl annehmen, dass ein Meister CL in Augsburg die Stücke in Auftrag bekommen hat, dass aber der ausführende Geselle, wohl ein Familienmitglied, Z. L., gereizt durch die künstlerhafte Bezeichnung der Körver'schen Platten diese ungewöhnliche Betonung seiner persönlichen Arbeit angebracht hat. Der Name des Goldschmiedes wird sich noch gelegentlich ermitteln lassen. Man könnte an Christoph Lencker denken, der einer grösseren Goldschmiedsfamilie angehörte, aber schon 1613 starb.

Auf Platte 1 der Passion, die Körvers Namen trägt, befindet sich eine kleine Tafel mit der Jahreszahl 1616, ebenfalls herausgetrieben (nicht graviert, wie Kugler irrtümlich angibt). Dies muss wohl die Beendigung der Arbeit bezeichnen, d. h. der zwölf Passionstafeln, nicht des Altars. Hainhofer erzählt in seinem Reisetagebuch von 1617, dass er in Stettin beim Herzog Philipp gesehen hat „des Huberti Goltzii edierte zwölf Passionsstücklein in Silber getrieben." Also noch als einzelne Tafeln. Wenn Herzog Philipp diese Tafeln bei Körver bestellte, so hat er vielleicht eine bestimmte Verwendung für dieselben im Auge gehabt, vielleicht aber auch nicht. Man fertigte damals allerlei „Stücklein" als Bilder, die man nachher gelegentlich zusammenbaute oder auch als einzelne Bilder bestehen liess. Da Philipp II. schon 1618 starb, kann der Altar nicht wohl von ihm hergerichtet sein.

Digitized by Google

Philipps Erbe war sein Bruder Franz (1618—1620), und sodann sein Bruder Boguslav XIV. (1620—1637). Boguslav und dessen Gemahlin Elisabeth von Schleswig-Holstein († 1653), hatten den Bau der Schlosskirche von Rügenwalde begonnen, den Elisabeth als Wittwe im Jahre 1639 zu Ende führte, und sie beide müssen den Altar haben herrichten lassen. Der Altar ist augenscheinlich zusammengebaut aus Platten, welche aus dem Nachlasse Philipps II. stammten, und da dieser Nachlass nach Boguslavs Tode (1637) auf dessen Schwester Anna von Croy überging, so müssen die Platten schon zu Bogislavs Lebzeiten für den Altar hergegeben worden sein.

In dem, allerdings nicht sehr ausführlichen, Nachlass-Inventar des Herzogs Boguslav, welches 1637 in Stettin aufgenommen wurde, sind sie nicht enthalten.

Die 27 verschiedenen Platten sind augenscheinlich nicht nach einheitlichem Plane gearbeitet, sondern sind zusammengeraffte Stücke. Nur so erklärt sich das Fehlen jeglichen Zusammenhanges und das Anflicken und Verlängern einzelner Tafeln.

Der Silberarbeiter, welcher dies auszuführen hatte, ist sehr wahrscheinlich der auf dem Mittelstück eingestempelte H. K., den wir nicht in Augsburg zu suchen haben, da sich sonst der Zunftstempel finden würde; H. K. hat wahrscheinlich in irgend einer pommerschen Stadt gelebt, die keine Goldschmiedezunft besass, ist also vielleicht direkt für die Arbeit berufen worden. Dieser H. K. hatte schon früher die Tafel mit der Anbetung geliefert und hat diese nun mit Leisten und Rändern so weit vergrössert, dass sie das Mittelstück für die zwölf Passionsbilder abgeben konnte. Von Körvers Arbeiten war noch die Platte mit der Taufe vorhanden; die Apostelfiguren wurden — nicht grade geschickt — benutzt, um den Sockel zu füllen. Der David, eine der besten Platten, wurde — viel zu hoch für den Maſsstab — im Aufsatz angebracht, wo eigentlich ein Querbild und nicht ein Hochbild hingehört hätte. Zur weiteren Ausstattung scheint man aus dem reichen Nachlass alles irgend Verwendbare herausgesucht zu haben, so die ganz fremdartigen kupfernen Tafeln mit der Geometria und Mathematica und die kleine Pietas. Was sonst noch fehlte zum Beschlag des Holzwerkes, wurde nach vorhandenen Modellen ziemlich roh durch Guss hergestellt und somit ein scheinbares Ganzes geschaffen.

Ein solches Verfahren hat übrigens für jene Zeit gar nichts Auffallendes. Der berühmte Kunstschrank Hainhofers, den Gustav Adolf von der Stadt Augsburg zum Geschenk erhielt (jetzt in Upsala) ist gerade ebenso aus vorhandenen, allerdings vorzüglichen, Teilen zusammengebaut und auch die handwerksmässig gefertigten Schränke, Altäre etc. sind zumeist derartige, aus alten Modellen gemachte Zusammenstellungen. Der Rügenwalder Altar enthält sogar eine ungewöhnlich grosse Zahl originaler Stücke.

Die Beteiligung der Herzogin Elisabeth an der Herstellung des Altars wird übrigens auch bezeugt durch die Bemalung des Gehäuses. Auf demselben befindet sich dargestellt aussen die Verkündigung und die Geburt, innen Maria und die Heilige Elisabeth. Diese mitten in protestantischem Lande ganz ungewöhnliche Darstellung einer Heiligen kann nur aus dem Namen der Stifterin erklärt werden; Kugler fiel es bereits auf, dass die Köpfe dieser beiden Figuren „fast porträtartig" behandelt seien. Es werden eben Porträts sein, doch weiss ich nicht anzugeben, wer die Maria sein soll.

Das Gehäuse, dessen Kontur auf der Abbildung gegeben ist und für welches im übrigen auf die völlig zutreffende Beschreibung Kuglers verwiesen werden kann, ist sehr mit Unrecht von dem Altar getrennt und auf den Boden verwiesen worden; ebenso ist die Uebertragung des Werkes in den Hochaltar ein künst-

Digitized by Google

lerisch arger Missgriff. Der Altar bildet eine in sich geschlossene, nach oben frei auswachsende Architektur und ist ganz ungeeignet als Mittelbild zu dienen, kann auch an seiner jetzigen Stelle durchaus nicht gesehen werden. Es würde keine erheblichen Umstände verursachen, denselben wieder in seinen alten Schrein auf einen niedrigen Altartisch zu stellen und ihm somit seine künstlerische Wirkung wieder zu verleihen. Auch wäre eine Wiederherstellung der verlorenen Beschläge und Flügelansätze wohl möglich, da Beispiele ähnlicher Arbeiten in hinreichender Zahl vorhanden sind.

BEMALTE HOLZBÜSTE DER SCHMERZENSREICHEN MARIA VON JUAN MARTINEZ MONTAÑEZ

VON W. BODE

Ist die Malerei oder ist die Plastik die vornehmere Kunst: diese Frage ist der Anlass langer theoretischer Erörterungen in den verschiedenen Epochen der italienischen Kunst gewesen; und in Spanien hat sie sogar zu einem Prozess zwischen Bildhauern und Malern Veranlassung gegeben, welcher die Künstler Sevilla's in lebhafter Weise für die eine oder die andere Kunst Partei ergreifen liess. Freilich handelte es sich in diesem Prozesse nicht um ein rein plastisches Werk oder ein einfaches Gemälde: Veranlassung war jene, der spanischen Kunst ganz eigentümliche Verbindung von Plastik und Malerei in ein und demselben Gegenstande, eine jener bemalten Holzstatuen, welche vom Beginn der Renaissance in Spanien bis in das vorige Jahrhundert ausgeführt wurden und nicht nur im Volke sich der grössten Beliebtheit erfreuten, sondern auch für die Entwickelung der spanischen Kunst überhaupt von nicht zu unterschätzender Bedeutung waren.

Hervorgegangen ist diese Kunstgattung wohl aus den in Spanien mit dem Volksleben verwachsenen religiösen Schauspielen und Umzügen, durch welche dem Publikum die Heiligen nicht nur in bestimmten Typen, sondern namentlich auch in bestimmter Tracht und Ausstattung gewohnt und lieb wurden. So wollte der Spanier daher seine Heiligen auch in der Kirche, auf den ihnen geweihten Altären, sehen und in Bild und Statue verehren. Diese Statuen ganz farbig zu bemalen, konnte der Künstler um so weniger Anstand nehmen, da die ganze Erscheinung des Innern der spanischen Kirchen, wohl durch den maurischen Einfluss, noch im höheren Maſse farbig gedacht und durchgeführt war, als in allen anderen Ländern Europa's — eine Wirkung, die zum Glück fast allen Kirchen Spaniens bis heute in seltenem Maſse erhalten ist. Wo man aber gewohnt war, seine Heiligen auf der Bühne leibhaftig erscheinen zu sehen und reden zu hören, wo in den Prozessionen die Heiligenfiguren in den prächtigsten Gewändern und reichstem Schmucke einhergeführt wurden, da nahm man auch keinen Anstoss daran, wenn der Bildhauer seine Heiligen sogar gelegentlich mit wirklichen oder nachgemachten Gewändern bekleidete, wenn er ihnen Perrücken aufsetzte, wenn er die Augen glasierte, um Schmerz und Freude um so lebendiger sich darin spiegeln zu lassen, und mit Kronen und Zierrat von Gold und Edelsteinen Haupt und Brust schmückte.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



JUAN MARTINEZ MONTAÑEZ

MARIA ALS SCHMERZENSMUTTER

ORIGINAL IM K. MUSEUM ZU BERLIN

Digitized by Google

Digitized by Google

Die Entstehung dieser eigentümlichen Plastik fällt in den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts, als sich durch den Einfluss der italienischen Renaissance aus den riesenhaften, aus vielen Gruppen mit zahllosen Figürchen zusammengesetzten gotischen Retablos die plastische Darstellung der Einzelfigur herauszulösen begann. Der eigentliche Sitz dieser Kunst ist das farbige Südspanien mit seinen maurischen Traditionen; die Blüte derselben liegt kurz vor der grossen Zeit der spanischen Malerei, die, nicht ohne Einwirkung dieser Plastik, auf demselben Boden emporblühte. Die Hernandez, Juan de Juni, Salvador Carmona, Alonso Martinez, vor Allen Juan Martinez Montañez und sein Schüler Alonso Cano sind Ausgangs des sechszehnten und im siebenzehnten Jahrhundert die gefeierten Meister dieser farbigen Plastik. Werke ihrer Hand sind nur vereinzelt von den geweihten Plätzen, für die sie bestimmt waren, entfernt worden und sind daher ausserhalb Spaniens fast unbekannt. Das South Kensington Museum in London verdankt dem Sammeleifer von J. C. Robinson eine kleine Sammlung wenig umfangreicher Stücke dieser Kunst, meist Bruchstücke zerstreuter Altäre; einige wenige sind in Privatbesitz gekommen, namentlich nach Paris; ein vereinzeltes Stück besitzt auch unser Museum, die in Halms gelungener Radierung vorliegende Büste der Mater dolorosa, welche 1882 in Sevilla als ein Werk von Montañez erworben wurde. Sie ist ganz besonders geeignet, diese Gattung der spanischen Kunst nach ihrer vorteilhaftesten Seite kennen zu lehren.

Die Büste ist aus Holz geschnitzt, das mit einer dünnen Lage feiner Schlemmkreide bedeckt ist, worauf die Farben mit möglichster Naturtreue in Oel aufgetragen und gefirnisst sind. Die Meisterschaft, mit welcher diese Bemalung ausgeführt ist, macht den Eifer Pacheco's (eines der dem Montañez in der Bemalung seiner Figuren behilflichen Künstler) begreiflich, mit welchem derselbe den Hauptteil der Wirkung und des Verdienstes an diesen Statuen für die Malerei in Anspruch nimmt. Doch mit blosser Bemalung hat sich der Künstler nicht begnügt: das thränenreiche Auge, die Thränen selbst will er dem gläubigen Beschauer zur Anschauung bringen; und deshalb hat er eine dünne Glasschicht über den gemalten Augen angebracht, um ihnen den feuchten Glanz zu verleihen, und auf den Backen ein paar Thränen in Glasperlen angeheftet, deren Weg sogar die Malerei wiedergegeben hat. „Wie abgeschmackt!", „wie grässlich!", hören wir vom Kothurn klassischer Kunstbildung herab einreden — und doch, man vergleiche die Ausführung, ob man gegen die Art der Lösung etwas einzuwenden vermag! Welcher Besucher unserer Sammlung, der zum ersten Male vor das Original trat, war nicht durch den Anblick gepackt oder selbst tief bewegt? Vor solchen Kunstwerken wird man inne, wie schwer es ist, allgemeine ästhetische Grundregeln aufzustellen und die gesamte Kunst unter ihre Haube zu bringen.

Die Kunst, durch welche bei solchen geradezu derb realistischen Mitteln doch eine schöne ergreifende Wirkung erzielt worden ist, beruht nicht nur in der vollendeten Beherrschung dieser Mittel und ihrer meisterhaften Ausübung: sie beruht im höheren Maſse in der Anwendung dieser realistischen Mittel auf Formen von einer grossen idealen Schönheit, deren akademische Allgemeinheit gerade durch jenen Gegensatz zu einem künstlerischen Bedürfnis wird. Durch die Vereinigung dieser Gegensätze, die in Italien so schroff auf einander platzen und so einseitige unerfreuliche Leistungen hervorrufen, war gerade die spanische Kunst am Ausgange des sechszehnten Jahrhunderts befähigt, so glückliche plastische Schöpfungen hervorzubringen und dadurch zugleich die grosse Zeit der Blüte der spanischen Malerei unmittelbar mit heraufzuführen.

Digitized by Google

Ob Sevilla's gefeierter Bildhauer Juan Martinez Montañez, von dem noch jetzt in Sevilla's Kirchen und Museum eine Reihe stattlicher und umfangreicher bemalter Statuen und Altäre erhalten sind, wirklich der Urheber unserer Büste ist, dies mag Carl Justi entscheiden, der uns hoffentlich nicht lange mehr seine Studien über die alte Kunst Spaniens vorenthält. Zweifelsohne wird uns derselbe auch gerade über diese für die Plastik wie für die Malerei Spaniens so eigentümliche und bedeutungsvolle Gattung der spanischen Kunst neues Licht und neue Anschauungen bringen, denen ich nicht vorgreifen will — auch wenn ich es vermöchte. Nur für die Geschichte des Ankaufs unserer Büste sei mir noch ein Wort zum Schluss gestattet, weil sie den spanischen Charakter und spanischen Kunsthandel in treffender Weise illustriert. Ich fand die Büste im Oktober 1882 zufällig bei einem Kunsthändler in Sevilla; sie stand im Wohnzimmer auf dem Geldschranke, zu welchem mich die Frau des Händlers führte, um mir Geld auf den Kauf eines stattlichen Löwen in Talavera-Waare, den ich für das Kunstgewerbe-Museum erstanden hatte, zurückzugeben. Ein mattes Licht gab doch den gläsernen Augen der Büste so glänzenden Schein, dass ich lebhaft ergriffen war und meine Kauflust — in Spanien nicht gewohnt, hervorragende Statuen oder Gemälde im Handel zu finden — sofort erregt wurde. Aber die tiefreligiöse Wirkung des Kopfes, wenn ich mich so ausdrücken darf, liess mich, in Verbindung mit dem Umstande, dass derselbe im Privatzimmer des Antiquars stand, annehmen, als guter Katholik habe derselbe das schönste Stück, das er gelegentlich erwischt, als Andachtsgegenstand für sich gerettet. Doch mein offizieller Erwerbungstrieb siegte bald über diese Blödigkeit; ich fragte, ob der Kopf käuflich sei und erhielt eine unumwunden bejahende Antwort und eine sehr mäfsige Forderung. Leider konnte ich auf dieselbe nicht sofort eingehen, da die Frau nicht in Abwesenheit ihres Mannes den Handel abschliessen zu dürfen glaubte. Anderentags meldete sich mein Sevillaner Antiquar schon sehr zeitig im Hotel. Er war nicht allein, sondern mit einem Kollegen aus Madrid, den er mir vorstellte und zugleich für Madrid empfahl. Leider sei dieser — dies habe er mir nur mitteilen wollen — schon gestern der Besitzer der Büste geworden, nach der ich gefragt habe; derselbe sei aber bereit, mir das Werk zu überlassen. Ich fragte nach dem Preise: fast das Dreifache von dem, was mir Tags vorher abgefordert war. Das verdross mich, und ich liess die Herren stehen, um mit meinem Führer eine Tagestour durch die abgelegenen kleineren Kirchen Sevilla's zu machen. De la Motte — so hiess der mir von Spaniens bestem Kenner, dem kürzlich verstorbenen Charles Davillier, empfohlene Führer — hatte von weitem dem Gespräche zugehört und fragte mich, ob mir an dem Kaufe etwas gelegen sei, und welchen Preis ich zu geben bereit sei; er wolle mir den Gegenstand zu dem von der Frau geforderten Preise, trotz dem angeblichen Madrider Käufer, verschaffen; nur müsse ich erst eine Zeit lang von Sevilla abgereist sein. Ich erteilte ihm den Auftrag und zahlte die Summe aus — ohne baares Geld ist in Spanien kein Handel möglich; hat man aber gezahlt, so darf man sich auch darauf verlassen, dass die Waare wirklich geliefert wird —; und als ich nach Madrid zurückkam, fand ich die Büste dort auf der deutschen Gesandtschaft bereits vor.

Digitized by Google

Digitized by Google



FEDERZEICHNUNG VON MARTIN SCHONGAUER

ORIGINAL IM BRITISCHEN MUSEUM

Digitized by Google

ZWEI DATIERTE ZEICHNUNGEN MARTIN SCHONGAUERS

VON SIDNEY COLVIN

Vor einigen Monaten gelangte durch Schenkung eine Zeichnung Martin Schongauers von besonderem Interesse in den Besitz des British Museum. Die Sammlung des verstorbenen Mr. Sharpe, in welcher dieselbe bisher aufbewahrt wurde, stammte hauptsächlich von dem Bankier und Dichter Samuel Rogers und seiner Schwester, zum Teil von deren Freund, dem Maler und Vignettenzeichner Thomas Stothard. Einem dieser Sammler muss das Blatt fast mit Gewissheit im Beginn dieses Jahrhunderts angehört haben; weiter rückwärts lässt sich seine Geschichte nicht verfolgen.

Als ich das Blatt mit dem Zeichen Martin Schongauers und der Jahreszahl 1469 in der Mappe des letzten Besitzers zum ersten Mal sah, machte der ungewöhnliche Charakter sowohl des Gegenstandes als der Ausführung auf mich einen befremdenden Eindruck. Die Darstellung: eine junge Frau, die bei einem Feuer steht, das sie mit dem abgehauenen Flügel eines Vogels anfacht, kommt meines Wissens sonst nirgends in der alten Kunst vor. Und während die Zeichnungen des Meisters und seiner Schule gewöhnlich einen ausgesprochenen Kupferstichcharakter tragen, indem Kontur und Schraffierung gleichmäfsig mit scharfen Federstrichen in schwarzer Tinte ausgeführt sind, ist dies Blatt in einer mehr malerischen Manier gehalten: die Striche sind zarter und in einem warmen Braun anstatt in schwarzer Tinte; die Karnation laviert. Die Freiheit und Frische der Strichführung aber, dazu die Pentimenti, die erkennen lassen, wo der Künstler während der Ausführung seine Absicht änderte (vergl. den linken Fuss, die rechte Schulter und einzelne der Flammen), sind derart, dass sie jeden Gedanken an Nachahmung oder Fälschung ausschliessen. Und obgleich die technische Behandlung nicht die gleiche ist, die uns von Schongauers übrigen Zeichnungen her vertraut ist, so ist doch das Werk in der Gesamtwirkung sowol als in den Einzelheiten des Formen- und Stilgefühls durchaus charakteristisch für ihn. Man beachte die hageren Formen des Körpers und der Büste, die schlanken Finger, die knochigen Gelenke und Knöchel; nicht minder den Kopftypus mit der stark entwickelten Stirne, dem kleinen zugespitzten Mund, und dem sanft gerundeten Kinn, das an vlämische Vorbilder erinnert. Der Gesichtsausdruck ist allerdings ziemlich geistlos und leer in seiner Naivetät; er lässt die zarte holdselige Anmut von Schongauers besten Schöpfungen vermissen; doch entspricht er wiederum vollkommen dem, welchen wir auch sonst bei ihm finden, wie etwa an der grossen hl. Katharina (B. 65). Die Gewandung, obschon einfacher und knapper als in man-

Digitized by Google

chen von des Meisters gestochenen Blättern, trägt nichtsdestoweniger durchaus sein Gepräge mit ihrem schweren Faltenwurf: zumal die Art, wie ein Gewandzipfel mit einer Hand aufgerafft wird — mag sie sich ungezwungen aus der Situation ergeben, wie hier und in den Kupferstichen der hll. Stephan (B. 49) und Martin (B. 57), oder absichtlich gewählt sein, wie bei der hl. Agnes (B. 62) und einigen der klugen und törichten Jungfrauen (B. 77, 79, 81, 83) —, ist bekanntermafsen ein Lieblingszug Schongauers. Auch entspricht der Blütenzweig mit den krausen Blättern, der links oben in die Darstellung hereinragt, dem gleichen ornamentalen Gefühl wie die Pflanzen im Vordergrund des Johannes auf Patmos (B. 55), der Flucht nach Aegypten (B. 7), der Geburt (B. 4), u. a.

Von diesen inneren Stilkriterien wenden wir uns zur Untersuchung der Bezeichnung. Diese besteht, wie unser Facsimile zeigt, aus der Jahrzahl 1469, und darunter dem wolbekannten Monngramm Martin Schongauers, gewandt und sauber, etwa in der gleichen Weise geschrieben, wie Albrecht Dürer auf seinen frühen Zeichnungen das Datum, von seinen Anfangsbuchstaben gefolgt, anzubringen pflegte. Es springt sofort in die Augen, dass wir hier nichts nachträglich oder betrügerisch Hinzugefügtes haben: die Bezeichnung ist gleichzeitig mit dem Uebrigen; sie hat eben denselben Farbenton und sieht genau ebenso alt aus, und die sorgfältigste Untersuchung (es sei mir gestattet darauf hinzuweisen, dass mein Freund, Dr. Lippmann, bei einer Prüfung der Zeichnung hierin durchaus mit mir übereinstimmte) zeigt keinen Unterschied zwischen der Tinte und Strichführung der Inschrift und der Zeichnung. Wir sind demnach zum Schluss berechtigt, dass es eine authentische, vom Meister eigenhändig und gleichzeitig hinzugefügte Bezeichnung sei. Das Papier, dessen genaue Dimensionen (0,185 : 0,142) auf der Tafel beibehalten sind, lässt die untere Hälfte des nebenstehenden, ziemlich seltenen Wasserzeichens erkennen (die obere Hälfte ist abgeschnitten, wie es die punktierte Linie andeutet). Dasselbe Wasserzeichen kehrt bei einem Druck von Schongauers Johannes auf Patmos (B. 35) im British Museum wieder; bei Weigel[1]) wird es mit dem Bemerken reproduziert, dass es sich bei einem Stiche des XV. Jahrhunderts, dem hl. Wenzel, finde.



Die Zeichnung ist also nicht nur ein echtes Werk Martin Schongauers, sondern überhaupt das einzige von ihm, das er sowohl bezeichnet als auch datiert hat, und ist demnach von hohem Interesse. Erstlich in Betreff seines Gegenstandes. Weiss mir irgend Jemand, der genauer mit den Werken der älteren deutschen Kunst vertraut ist, ein anderes Beispiel für das Vorkommen desselben anzugeben? Beabsichtigte Schongauer mit dieser Zeichnung eines Mädchens, das unter freiem Himmel eine Flamme anfacht, deren Brennstoff nicht sichtbar ist, eine allegorische Anspielung? Oder gab er, wie ich annehmen möchte, nichts weiter als eine Szene aus dem täglichen Leben? In diesem Falle würde sich die reizvolle Studie ihrem Gegenstand nach der Klasse von Genreszenen einordnen, zu der des Meisters Stiche (B. 89, 90, 91) gehören. Dennoch kommt in Tracht und Anordnung des Haares etwas Gesuchtes, vom gewöhnlichen Leben Entferntes vor, das unter den Werken des Meisters am stärksten an solche idealen Gestalten, wie z. B. die klugen und törichten Jungfrauen und die Wappen stützenden Frauen, erinnert.

[1]) Die Anfänge u. s. w., Band II, p. 176, No. 306.

Digitized by Google

Wichtig wird die Zeichnung ferner für die historische Forschung als Anhaltspunkt zur Lösung einiger der schwebenden Fragen über Schongauers Lebensumstände und künstlerische Entwicklung. Sie beweist, dass er schon im Jahre 1469 nicht nur ein vollendeter Zeichner, sondern bereits ein ausübender Kupferstecher war; wenigstens finden wir hier schon das bekannte Monogramm, das ganz entschieden eine Kupferstechermarke ist, wie sie aus der Notwendigkeit für die Künstler hervorgingen, ihre Waaren zu identifizieren und deren Vertrieb zu sichern. Dazu kommt, dass die Form des Monogramms nicht die gleiche ist, die wir auf seinen frühsten Stichen angewandt finden. Unter seinen Kupfern jedoch wird eine ganz bestimmte Gruppe von den neueren Schongauerforschern — eingerechnet A. v. Wurzbach,[1]) insoweit er diese Blätter überhaupt Schongauer belässt, Dr. Scheibler[2]) und Dr. W. v. Seidlitz[3]) — einhellig und, wie mir dünkt, mit Recht als früheste betrachtet. Diese Gruppe umfasst den Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes (B. 69), die von zwei Engeln gekrönte Maria (B. 31), die Madonna mit dem Papagei (B. 29), die Versuchung des hl. Antonius (B. 47), die Geburt (B. 4) u. a. m. Dr. v. Seidlitz bemerkt mit Recht,[4]) dass auf allen Stichen dieser Gruppe, sowie auf einigen wenigen von augenscheinlich späterer Entstehungszeit das Stecherzeichen ziemlich roh, in dieser Form M † S erscheint (verschiedene Male sogar über einer älteren Bezeichnung); wohingegen dasselbe auf den reiferen Werken des Meisters mit wenig Ausnahmen nahezu wie auf unserer Zeichnung gestaltet ist, nämlich M † S[5]) Die natürliche Folgerung dürfte sein, dass man die Ausführung der mit M † S bezeichneten früheren Stiche in eine unserer Zeichnung vorhergehende Periode verweist. In diesem Falle muss Schongauer seine Stecherlaufbahn nicht später als 1465/66 begonnen haben, und man wird notwendigerweise das Jahr seiner Geburt nicht mit Wurzbach um 1450, sondern vielmehr um 1445/46, unmittelbar nach der Niederlassung seines Vaters in Kolmar, zu setzen haben.[6]) Damit würde wohl die Bemerkung Dürers nicht zu sehr im Gegensatz stehen, die von Heinecken angeführt wird, dass er im Jahre 1470 »ein junger gesell« gewesen. Andererseits hat diese Vermutung den Vorteil, dass wir nun Lambert Lombards Angabe, er habe Rogier van der Weyden, der 1464 starb, zum Lehrer gehabt, wörtlich nehmen können. Die oben erwähnte Gruppe früher Kupferstiche zeigte demnach die Versuche, die der junge Meister in dieser Kunst etwa im 20. bis 22. Lebensjahre angestellt, kurz nach Rogiers Tod, da er noch verwiegend unter dessen Einfluss stand. Sie wären demzufolge nahezu gleichzeitig mit den datierten Stichen des Meisters E. S. Was gemeinhin von Schongauers

---

1) Wurzbach, A. v. Martin Schongauer, Wien 1880.

2) Repertorium für Kunstwissenschaft. VII. Band S. 31.

3) Ebenda VII. Band S. 169.

4) a. a. O. S. 173.

5) Nur mit gewissen Abweichungen in Bezug auf die Form. In einigen Fällen sind zudem die Schenkel des M am Ende mit kurzen Querstrichen versehen.

6) Ich brauche kaum zu sagen, dass ich die Lesung 1483 auf dem Münchener Gemälde fortan gegen jeden Widerspruch gesichert halte. Das oben im Text angenommene Geburtsdatum 1445/46 gründet sich auf die doppelte Voraussetzung, einmal, dass die Angabe in der Notiz des Münchener Gemäldes, nach welcher er in Kolmar geboren, richtig ist, und dann, dass der Kaspar Schongauer, der sich um 1445 daselbst niederliess, sein Vater war. Uebereinstimmend Woltmann in Woltmann-Woermann, Geschichte der Malerei, Band II S. 105. W. Schmidt hatte vorher ein so frühes Geburtsdatum wie 1443 vorgeschlagen (Kunst und Künstler, Band I S. 25).

Digitized by Google

Abhängigkeit von diesem Meister in Betreff der Technik behauptet wird, hat, wie man gestehen muss, mehr ganz allgemeine Wahrscheinlichkeit für sich als umständliche Beweisgründe; und nirgends scheinen mir weniger Spuren einer solchen Abhängigkeit vorhanden, als in diesen vermutlich ersten Versuchen.

Ausgehend von der so gewonnenen Grenzlinie zur Datierung der frühesten Stecherarbeiten Schongauers fragen wir: wirft unsere Zeichnung ein neues Licht auf die Bestimmung einer Zeitfolge der verschiedenen Erzeugnisse seiner gereiften Kraft innerhalb der Epoche etwa von 1468/69—1488? Es sind bekanntlich schon mehrmals Versuche zur Aufstellung einer solchen Reihenfolge gemacht worden. Zuerst ganz obenhin von Galichon[1]; dann systematischer von A. v. Wurzbach[2], der des Meisters Werk in drei Hauptperioden einzuteilen vorschlägt, die erste im Wesentlichen unter vlämischem Einfluss, die zweite unter dem der Schule von Köln, und die letzte in der vollentwickelten Eigenart; hierauf von L. Scheibler[3], der sich hauptsächlich auf eine eingehende Analyse der verschiedenen Manieren der Schraffierung stützt (freie, Kreuzschraffierung und gemischte), welche Schongauers Stiche zeigen, und der dabei voraussetzt, dass einer jeden dieser Perioden eine einzige Manier ausschliesslich eigentümlich sei; endlich von W. v. Seidlitz[4], der ausser diesen technischen Verschiedenheiten auch diejenigen der Typen und des Stiles sowol, als der oben erwähnten Abweichungen in der Form des Monogramms berücksichtigt. Die Ergebnisse dieser Forscher differieren erheblich unter einander, am nächsten kommen sich Scheibler und v. Seidlitz, die in Schongauers spätere oder späteste Periode einmütig eine Gruppe von Stichen setzen, deren geistige Signatur in einer vorwiegend mafsvollen Zeichnung und in zarter Anmut des Ausdrucks besteht, und welche technich durch ein ausgeprägtes Vorwalten der reinen Kreuzschraffierung charakterisiert sind. Zu dieser Gruppe gehören die Folge der klugen und der thörichten Jungfrauen (B. 77—86, ausgenommen 2), diejenige der Wappenschilde (B. 96—105), die Evangelistensymbole (B. 73—76), das Jesuskind (B. 67), der segnende Christus (B. 68), Christus auf dem Throne (B. 70), der hl. Antonius (B. 46), der Bischof (B. 61), und die grosse hl. Katharina (B. 65). Suchen wir nun unter Schongauers Stichen nach einer Verwandtschaft mit unserer Zeichnung von 1469, so findet sich gerade in dieser, wie vorauszusetzen, spätesten Gruppe die allerengste, und zwar, um ein Beispiel zu nennen, besonders in der zuletzt erwähnten hl. Katharina (B. 65). Form und Proportionen des Angesichtes, Charakter und Ausdruck der Augen und des Mundes, Alles wiederholt sich hier genau; man vergleiche auch die Modellierung des Körpers und die Manier, in welcher das Gewand bei beiden in den gleichen fünf engen Vertikalfalten unter dem Gürtel durchgezogen ist. Auch die Manier, die Gewandfalten in rundlichen Augen ausgehen zu lassen, ist dieselbe, welche Dr. v. Seidlitz (a. a. O. S. 179) als charakteristisch für die letzte Gruppe bezeichnet. Ebenso lassen sich in den Kupferstichen derselben Gruppe jene anderen Analogien in Gewandung und Geberde aufweisen, welche ich oben schon andeutete. Was die Schraffierung betrifft, so ist zu bemerken, dass sie auf unserer Zeichnung in fliessenden, den Formen folgenden Linien mit mässiger Anwendung von Kreuzlagen ausgeführt ist. Natürlich aber gewährt die Schraffierungsmanier, deren ein Künstler

[1]) Gazette des Beaux-Arts, 1e série, vol. III, p. 326.
[2]) a. a. O.
[3]) a. a. O. S. 35 f.
[4]) a. a. O. S. 171 ff.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



10

sich bei einer Zeichnung auf Papier bedient, noch keinen sicheren Schluss auf die Manier, die er zur selben Zeit bei der Arbeit auf Metall in Anwendung bringen dürfte.

Ich halte die Erwägungen, auf welche ich oben die Aufmerksamkeit zu ziehen suchte, allerdings nicht für zwingend, aber doch für hinreichend, um ernstere Bedenken zu erwecken betreffs des Schema's einer chronologischen Anordnung von Schongauers Stecherwerk, wie sie auf Grund technischer Kriterien von den beiden Forschern, auf die ich mich hier bezog, in Vorschlag gebracht worden. Fehlen doch fast gänzlich die Merkmale zum Beweis, in welcher Folge sich die verschiedenen aufgestellten Gruppen auseinander entwickelt haben sollten, oder gar ob der Meister nicht in mehr als nur einer der ihm eigentümlichen Manieren zu derselben Zeit gearbeitet haben könnte. Für seine Zeichnungen lässt sich dies wenigstens behaupten: Das British Museum erwarb nämlich vor einigen Jahren eine solche, Christus als Erlöser darstellend, der in der Linken ein Buch hält, dessen aufgeschlagene Seiten dem Beschauer zugekehrt sind, und zwei Finger der Rechten in der Geberde des Segnens erhoben hat (die gewohnte symbolische Weltkugel fehlt). Am oberen Rand des Papiers ist die Inschrift: Das hat hubsch Martin gemacht im 1469 jor in einer Hand hinzugefügt, welche von Dr. Lippmann und Ch. Ephrussi[1]) für unzweifelhaft als die von Albrecht Dürer anerkannt worden ist. Wir wissen schon durch Heinecken von der Gewohnheit des grossen Nürnberger Meisters, Zeichnungen seines elsässischen Vorgängers zu sammeln und sie mit einem Datum zu versehen: freilich bleibt die Frage offen, woher er selbst seine Datierung geschöpft, was die Beweiskraft der Inschrift natürlich abschwächt. Beide Blätter sind sich in der technischen Behandlung völlig ungleich. Das erste ist, wie wir gesehen haben, eine mit merkwürdiger Sorgfalt und Feinheit augenblicklich nach dem Leben gemachte malerische Studie; die zweite dagegen ein eigentlicher Stecherentwurf, eilig und ohne erkennbare Anlehnung an das Modell auf das Papier hingeworfen[2]) [S. S. 73]. Die Ausführung ist kühn und flüchtig, fast bis zur Derbheit; aber die Hand des Meisters macht sich fühlbar in dem schönen Schwung des Faltenwurfs, in der ganz leichten und doch so gewandten Andeutung der Haltung und Bewegung der Hände, besonders der Linken, die das Buch hält (man bemerke dagegen die Verzeichnung des rechten Fusses), und vor Allem im Charakter und Ausdruck des Gesichtes und in der Zeichnung des Haares. Wie die Zeichnungen Martin Schongauers und seiner Schule gewöhnlich, ist auch diese in schwarzer Tinte ausgeführt. Die Schattierung besteht aus lang geschwungenen Linien und kräftigen Kreuzlagen, mit häufiger Anwendung jener kurzen Häkchen, welche für viele Stiche des Meisters so charakteristisch sind (z. B. »der Tod Mariae«, B. 33, und die »hl. Agnes«, B. 62), die jedoch auf der Zeichnung des Mädchens mit dem Vogelflügel nicht zur Anwendung kamen. —

Ich hoffe, dass die Veröffentlichung der beiden Zeichnungen des elsässischen Meisters — deren eine bis jetzt gänzlich unbekannt war, die andere weniger bekannt als sie verdient — den Schongauerforschern in Deutschland von Interesse sein möge und vielleicht Einigen derselben zu positiveren Ergebnissen in Betreff seiner Geschichte und künstlerischen Entwickelung verhelfe, als mir selbst zu erzielen gelang.

---

[1]) Ch. Ephrussi, Albert Durer et ses dessins. Préf. p. IV.

[2]) Derselbe Gegenstand, von anderen Meistern gestochen, findet sich z. B. zweimal unter dem Kupferstichwerke Israels v. Meckenen (B. 141, 143).

Digitized by Google

DIE ITALIENISCHEN SKULPTUREN DER RENAISSANCE IN DEN KÖNIGLICHEN MUSEEN ZU BERLIN

IV

VERSUCHE DER BILDUNG WEIBLICHER TYPEN IN DER PLASTIK DES QUATTROCENTO

VON W. BODE

Die Plastik der christlichen Zeit war von vornherein in einer ungünstigen Lage gegen die antike Plastik, da ihre beiderseitige Stellung zu der höchsten Aufgabe der Kunst, der Darstellung religiöser Motive, eine so ganz verschiedene war. Die antike, vor Allem die griechische Plastik hatte selbst an der Ausgestaltung der Göttertypen mitgearbeitet; durch die Abbilder erhielten dieselben zum Teil erst ihre feste, dem Volke geheiligte Gestalt. Dagegen hatte die Plastik der christlichen Zeit, als sie zuerst in umfassenderer Weise zu religiösen Aufgaben berufen wurde, bereits scharf ausgeprägte Dogmen mit abstracten, unpersönlichen Begriffen sich gegenüber, die eine Ausgestaltung zu fester künstlerischer Form, zu eigentlichen Typen, teilweise von vornherein ausschlossen. Auch wirkte der Umstand, dass die absterbende antike Kunst, welcher diese Aufgaben zunächst zufielen, die ihr geläufigen alten Typen den neuen Begriffen und idealen Gestalten anzupassen suchte, in mancher Beziehung ungünstig und hinderte namentlich die frische, originelle Bildung charaktervoller Gestalten der heiligen Geschichte. Als dann im eilften und zwölften Jahrhundert auf den Trümmern der erloschenen antiken Kunst neue Völker aus ihrem Bedürfnis und ihren Idealen heraus Neues zu schaffen sich bestrebten, mussten sie jene halberstarrten altchristlichen Schöpfungen als geheiligte zunächst einfach übernehmen und konnten nur allmälig an deren Fortbildung und Neugestaltung arbeiten. Die allegorischen und symbolischen Gestalten, welche die Scholastik des Mittelalters weiter hinzufügte, sind so unbestimmter, wenig plastischer Natur, dass die Kunst nur mit Hilfe eines schwerfälligen Apparates von Emblemen und sonstigem Beiwerk sie zum Ausdruck zu bringen im Stande war. Sie gehen daher auch so wenig in das allgemeine Bewusstsein über, dass sie meist schon vor dem ersten naturalistischen Hauch des beginnenden Quattrocento verschwinden oder doch sehr zurücktreten; und was die neue Zeit davon beibehält, gestaltet sie in realistischer Weise um. Wie die Madonna für das Quattrocento nur eine junge schöne Frauengestalt ist, die bald mehr als Mutter, bald mehr als Jungfrau, selten nur als Himmelskönigin aufgefasst wird: so bieten auch die Tugenden für den Künstler dieser Zeit nur den willkommenen Anlass zur mannichfaltigen Darstellung schöner Jungfrauengestalten, welche wir, ohne Beischrift oder Attribut, nur schwer und ausnahmsweise als solche herauserkennen würden. Wo aber die Kunst dieser Zeit einmal, meist aus antiquarischem Interesse des Auftraggebers, sich auf grössere allegorische Darstellungen einlässt, ist sie mindestens eben so unverständlich, wie die Kunst des Trecento und steht dabei in der Regel hinter dieser noch wesentlich zurück durch den Realismus, mit welchem auch diese rein idealen Phantasiegebilde in die Erscheinung gebracht werden.

Zuerst in Florenz, und nur hier nachhaltig, sehen wir den Versuch machen, einzelne besonders beliebte und charakteristische Heiligengestalten typisch auszuprägen. Auch hierin geht die Plastik voran und ist insbesondere Donatello nicht nur der bahn-

Digitized by Google

brechende, sondern auch beinahe allein der eigentlich schaffende Künstler. Den Schutzheiligen von Florenz, Johannes den Täufer, welcher von dem Florentiner nicht weniger verehrt wurde als von dem Venezianer der hl. Markus, hat Donatello in zwei verschiedenen, gleich charakteristischen und gleich grossartigen Typen der späteren Kunst ein für allemal vorgezeichnet: als den jugendlichen Schwärmer, der unter Entbehrungen und in Selbstpeinigung für eigenes Seelenheil und für die Rettung seiner Mitmenschen nach Abhilfe sucht; und als den im Fasten und Beten gestählten und gealterten Wüstenprediger, der, von irdischen Bedürfnissen kaum noch berührt, unerbittlich die Sünden geisselt und Busse predigt. Beide Typen hat er in verschiedenen bekannten Standbildern in Bronze, Marmor und Holz ausgebildet; den einen in den Marmorstatuen des Bargello, im Palazzo Martelli zu Florenz, sowie in verschiedenen Büsten, den andern in den Bronzefiguren des Doms zu Siena, des Berliner Museums und in der bemalten Holzstatue in den Frari zu Venedig. Ebenso glücklich und grossartig hat Donatello den Typus der siegesgewissen ritterlichen Jugend in seiner Georgsstatue an Or San Michele und im David gezeichnet, sowohl in der berühmten Bronzestatue des Bargello, als in zwei Marmorstatuen ebenda und im Palazzo Martelli. Beide Typen, der David wie der Johannes, werden von der jüngeren Schule der florentiner Bildhauer festgehalten; aber der Entwickelung der florentiner Kunst entsprechend, werden sie nicht nach der Seite des Charakteristischen weiter gebildet, sondern als Typen des heiteren, arglosen Knabenalters. So die Johannesbilder des Antonio Rossellino und des Benedetto da Majano im Bargello und namentlich Verrocchio's Bronzestatue des David ebenda. Aus derselben Richtung ersteht dann auch der hl. Sebastian, nicht als Charakterfigur, sondern als Verkörperung der Schönheit des jugendlich-männlichen Körpers, was beim Johannes erst Michelangelo wagte; Antonio Rossellino's Marmorstatue in der Pieve zu Empoli und die des Matteo Civitale im Dom zu Lucca sind dafür die bekanntesten und schönsten Beispiele.

Auch unter den weiblichen Heiligen sehen wir einige wenige in ähnlicher Weise unter den Händen der Bildhauer Toskana's zu typischen Figuren sich gestalten. Auffallend ist, dass keiner derselben sich an die Darstellung des nackten weiblichen Körpers wagte, wozu Eva die erwünschte Gelegenheit geboten hätte. Die einzige Statue der Eva, als Gegenstück des Adam, versucht ein Künstler des Nordens, Andrea Bregno, welcher in den beiden Statuen am Dogenpalast wohl das Beste geleistet hat, was die italienische Skulptur des Quattrocento in der Darstellung des nackten Körpers überhaupt aufweisen kann. Aber er erhebt sich, namentlich in dem weiblichen Körper, keineswegs über die Wiedergabe des Modells, welches er gross und breit, aber doch mit möglichster Treue und durchaus realistisch zur Darstellung bringt.

Eine eigentümliche Bedeutung als typische Gestalt hat eine bei den republikanischen Florentinern des Quattrocento besonders beliebte Heroine des alten Testaments, die Judith, welche zu wiederholten Malen, namentlich von den florentiner Malern dargestellt wurde; u. a. bewahrt auch unsere Galerie ein besonders anziehendes Bildchen dieser Art von der Hand des Domenico Ghirlandajo, das früher irrtümlich dem Mantegna zugeteilt wurde. Die schwierige Aufgabe, diese biblische Heldengestalt als plastische Freifigur, gewissermassen als Gegenbild des David, wiederzugeben, hat wiederum Donatello gewagt, und zwar er allein; aber man kann nicht sagen, dass die als Aufsatz eines Brunnens geplante Statue, welche jetzt einen Bogen der Loggia de' Lanzi schmückt, auch nur entfernt in dem Mafse gelungen sei, wie die Gestalten des Täufers, des jungen David u. s. f. In Anordnung und Bewegung für ihren Zweck wenig glücklich, giebt sie auch in Ausdruck und Haltung uns keines-

Digitized by Google

wegs den Begriff einer in idealer Schwärmerei für Freiheit und Vaterland selbst vor dem Morde nicht zurückschreckenden Jungfrau. Augenscheinlich hat jedoch Donatello diese Seite überhaupt weniger hervorheben wollen, als die Strafe an der dem eingefleischten Republikaner verabscheuungswürdigen Tyrannei; und gerade nach dieser Richtung befriedigt seine Gruppe sehr viel mehr.

Zu einer echt typischen Gestalt wird in Florenz ebenfalls die hl. Magdalena ausgebildet, deren Kultus seit dem dreizehnten Jahrhundert einen bedeutenden Umfang angenommen, und die in Folge dessen seit jener Zeit auch die Kunst in mannigfacher Art beschäftigt hat. Auch hier geht Donatello voran, welcher in der bekannten bemalten Holzstatue im Battistero zu Florenz das weibliche Gegenbild zu seinem Täufer hinstellen wollte: die in Selbstpeinigung und Kasteiung verzehrte Büsserin. Wol in keiner anderen Statue der Renaissance Italiens ist tiefer Seelenschmerz, gepaart mit körperlichem Elend, in solcher Stärke und solchem Realismus wiedergegeben worden; dabei ist doch durch die freudige Zuversicht auf Erlösung aus der doppelten Pein der Eindruck des Abschreckenden, wenn nicht ganz benommen, so doch sehr gemildert worden. Dass Donatello mit dieser grossartigen Büssergestalt bei seinen Zeitgenossen einen ähnlichen Erfolg erzielte, wie mit der verwandten Figur des Täufers, geht aus ein paar kleineren freien Wiederholungen in Thon hervor, welche schon dem letzten Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts angehören: die eine im South Kensington Museum in London, die andere im Besitz des Kunsthändlers Stefano Bardini in Florenz. In beiden ist die Heilige in einem Kranz von Cherubim auf Wolken zum Himmel emporsteigend dargestellt. Ein weiteres Zeugnis für die Popularität von Donatello's Gestalt ist der Umstand, dass selbst Desiderio sich noch nicht von dem durch Donatello vorgezeichneten Typus zu entfernen wagt; seine erst nach seinem Tode von Benedetto da Majano vollendete Holzstatue der Magdalena in Sta. Trinità zu Florenz hat noch einen ähnlich herben Charakter, ist fast von der gleichen erschreckenden Hagerkeit wie Donatello's Statue im Battistero. Erst in ein paar jüngeren Gemälden der florentiner Schule, welche beide auf die Werkstatt des Verrocchio zurückgehen, und die hier schon früher eingehender besprochen sind (vergl. Jahrbuch III S. 244, wo auch die Abbildung des Pariser Bildes), ist die Heilige jünger und weniger abgezehrt, mehr als die schwärmerische, in visionären Empfindungen lebende Einsiedlerin aufgefasst: in der Einzelgestalt der betenden Magdalena Credi's in der Berliner Galerie (No. 103) und in der sehr ähnlichen Figur auf dem grossen Madonnenbilde des Louvre (No. 347, irrtümlich dem Cosimo Rosselli zugeschrieben). Das Vorbild, auf welches beide Maler zurückgehen, glaube ich in einer Figur zu entdecken, deren Modell im Jahre 1882 in Florenz für unsere Sammlung erworben wurde; ich stehe nicht an, dieselbe für ein eigenhändiges Werk des Andrea del Verrocchio zu erklären. Bei der Besprechung der Werke dieses Künstlers habe ich sie in dem oben angezogenen Aufsatz noch nicht erwähnt, weil damals die Statuette noch nicht im Besitze unseres Museums und mir überhaupt noch unbekannt war. Die Verwandtschaft mit den beiden genannten Bildern überhebt mich wohl des Beweises, dass auch diese Figur zum mindesten in den Kreis des Verrocchio gehört; denn das eine dieser Bilder ist ein Hauptwerk des Schülers und langjährigen Werkstattsgenossen von Verrocchio, während das andere als eine Arbeit seiner Werkstatt[1]), wahrscheinlich nach Verrocchio's Entwurf, wohl nicht mehr bezweifelt werden wird.

[1]) Ueber den Künstler, welcher das Bild wahrscheinlich ausgeführt hat, hoffe ich demnächst hier Näheres beibringen zu können.

Digitized by Google

Was mich bestimmt, die kleine Figur (sie misst von den Knieen bis zum Scheitel 39 Centimeter) für eine eigenhändige Arbeit des Verrocchio anzusehen, ist ihre künstlerische Ueberlegenheit über jene Arbeiten seiner Schüler. Geschickter in der Anordnung, jugendlicher und schöner in den Formen, reizvoller und feiner in der Bewegung, inniger in der Empfindung, verrät sie doch zugleich ein weit treueres



Studium der Natur; mit einem Worte, sie zeigt, mit den Gestalten jener Bilder verglichen, den Meister gegenüber den Schülern und Nachahmern. Das Modell, welches der Künstler für seine Figur benutzte, war eine grosse stattliche Jungfrauengestalt von reifen Formen, die aber durch Krankheit oder schlechte Ernährung stark reducirt war; darauf deuten die auffallend grossen Extremitäten, namentlich Hände und Füsse, darauf auch die abfallenden Schultern und der lange Hals. Wie der Künstler durch

Digitized by Google

diese Formen doch den Eindruck schwärmerischer Andacht und innigstem Dankgefühls nicht stört, wie er den Körper in die Fülle des herrlichen goldigen Haares einhüllt, ohne ihn zu verstecken, wie er dieselben einfach und natürlich wie ein Gewand sich anschmiegen lässt: das Alles ist mit einer Meisterschaft gelöst und so unmittelbar empfunden, dass nur auf Verrocchio selbst, nicht auf einen seiner Schüler oder Nachfolger geschlossen werden darf. Auch die Bemalung des Fleisches und die Vergoldung der Haare, leider nur noch in einzelnen Resten erhalten, sind mit höchster künstlerischer Vollendung ausgeführt. Auffallend ist, wie der Renaissancekünstler darin mit der Antike übereinstimmt; die Wirkung der Bemalung (und wahrscheinlich auch die Ausführung derselben) ist nahezu die gleiche wie in den besten Figürchen, welche uns die Gräberstätte von Tanagra und die Grabhügel von Kertsch gnädig erhalten haben.

Dass Verrocchio zu seinen Bildwerken, namentlich zu seinen Goldschmiede-Arbeiten regelmässig solche Modelle zu machen und dieselben aufs fleissigste durchzubilden pflegte, wissen wir nicht nur durch Vasari. Es hat sich von seiner Hand auch noch eine verhältnismäfsig grössere Zahl solcher Modellfigürchen erhalten: zwei im Besitz von Baron Alphonse Rothschild in Paris und zwei andere in der Salle Thiers im Louvre; dazu lässt sich auch unser Aktfigürchen für den David und lassen sich im weiteren Sinne die beiden liegenden Putten unserer Sammlung sowie das herrliche Madonnenrelief in Sta. Maria Nuova zu Florenz rechnen. Denn auch letztere sind offenbar als Vorlagen für Marmor- oder Bronzearbeiten ausgeführt worden. Alle diese Figuren zeigen, soweit die Polychromie nicht mehr erhalten ist, doch noch Reste einer solchen, welche auf vollständige und sorgfältige Bemalung schliessen lassen.

Ein zweites, gleichzeitig in Florenz für unsere Sammlung erworbenes Bildwerk zeigt die Büste einer anderen weiblichen Heiligen, deren plastische Ausbildung im Quattrocento in ähnlicher, wenn auch nicht in gleich scharfer Weise zu einer typischen Gestalt angestrebt worden ist, die Büste der hl. Katharina von Siena. Es ist begreiflich, dass die hl. Nonne, die erst 1461 kanonisiert wurde, gerade in ihrem Geburtsort und am Ort ihrer Thätigkeit, in Siena, vorwiegend verehrt und in Bild und Statue gefeiert wurde. Da sie erst im Jahre 1380 gestorben war, standen die ersten Künstler, welche zu ihrer Verherrlichung berufen wurden, ihrer Lebenszeit noch sehr nahe; man nimmt daher auch an, dass sie nach einem Bildnis der Heiligen gearbeitet hätten. Ob aber ein solches überhaupt vorhanden gewesen ist, erscheint mindestens zweifelhaft; wenigstens hat Louis Courajod kürzlich überzeugend nachgewiesen[1]), dass ein im XVII. Jahrhundert angefertigter Stich gar nicht nach einer Büste der Heiligen, sondern nach einem verstümmelten Madonnenrelief gefertigt wurde, dessen Marmororiginal sich im Besitz der Familie Palmieri zu Siena befindet, während eine bemalte Stucknachbildung mit der Timbal'schen Sammlung in den Louvre gekommen ist. Auch lassen die erhaltenen Darstellungen der Katharina, bei aller Verwandtschaft unter einander, doch eher auf einen gemeinsamen Typus als auf ein Porträt schliessen. Den Künstlern schwebte die Gestalt einer jungen Schwärmerin vor, die, trotz hoher irdischer Schönheit, in der Aufopferung für die leidenden Mitmenschen nicht nur ihre Lebensaufgabe sieht, sondern sich dadurch in unmittelbarem Verkehr mit ihrem Gott weiss, von dem sie sich dazu berufen fühlt. In sienesischen Bildern aus dem letzten Jahrzehnt des fünfzehnten und aus dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts

[1]) Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France, tome XLIII: »le portrait de sainte Cathérine de Sienne de la Collection Timbal au Musée du Louvre« par Louis Courajod 1883.

Digitized by Google

begegnen wir den schönen freundlichen Zügen der jungen Nonne sehr häufig; von plastischen Darstellungen sind uns nur einige wenige erhalten. Cozzarelli's Halbfigur über einer Thür von Sta. Caterina in Siena und seine Statue in Sto. Spirito ebenda sind sehr charakteristische Gestalten der sienesischen Kunst dieser Zeit und zugleich dem Charakter der heiligen Nonne durchaus angemessen: von anmutigen und weichen Formen, von freundlichem und zugleich schwärmerischem Ausdruck. Aehnlichen Charakter zeigt eine Thonbüste im Besitz von Louis Courajod zu Paris, von unbekannter Hand, aber gleichfalls anscheinend sienesischer Herkunft vom Ausgange des fünfzehnten Jahrhunderts. Neroccio's Marmorstatue in der Johanniskapelle des Domes in Siena ist allein von sehr abweichender Auffassung und entschieden dem überlieferten Charakter, wie jenem durch die sienesische Kunst ausgebildeten Typus der Heiligen wenig entsprechend: eine volle und stattliche Gestalt mit fast sinnlich feuchtem Blick und freier weltlicher Tracht.

Neben allen diesen Bildwerken bewahrt unsere bemalte Thonbüste, von welcher die gelungene Heliogravüre der Reichsdruckerei ein gutes Bild giebt, seinen ganz eigenen Charakter, der nicht nur neben jenen berechtigt erscheint und neben ihnen bestehen kann, sondern denselben sehr wesentlich überlegen ist; und zwar so sehr überlegen, dass die Entstehung unmöglich auf einen jener Künstler oder überhaupt auf die Schule von Siena zurückgeführt werden kann. Nur von einem Florentiner Meister oder einem unter direktem Einfluss der florentiner Schule stehenden Künstler dürfen wir ein solches Kunstwerk erwarten. Auf den ersten Blick verrät sich ein Künstler von einem ganz ungewöhnlichen Schönheitssinn und Geschmack. Die Haltung des Kopfes, die Anordnung des weissen Tuches über dem Kopfe und über dem schwarzen Mantel, das Verhältnis zum Sockel und Profil wie Dekoration desselben sind aufs kunstreichste berechnet und studiert und wirken dabei doch ganz natürlich. Das Köpfchen selbst zeigt die anmutigsten regelmäfsigen Züge, verbunden mit einem Ausdruck schüchterner Zurückhaltung, mit einem holdseligen Lächeln auf den schönen Lippen, in denen sich doch zugleich ein Zug von natürlicher Sinnlichkeit verrät, der unverkennbar auch im Leben der heiligen Nonne, in die Bahn absonderlicher Schwärmerei gelenkt, hervortritt. Damit zeichnet der Künstler den Typus einer in Enthaltsamkeit und aufopfernder Nächstenliebe aufgehenden, aber zugleich, im Glauben an ihren unmittelbaren Beruf, in visionäres Geisterleben sich verzückenden Jungfrau der Kirche in ebenso treffender als reizvoller Weise. In allen jenen Sienesischen Bildwerken, welche die junge Heilige darstellen, finden wir weder jenen klaren Sinn für die Schönheit oder das Verständnis der Formen, noch auch diese einfache, treffende Charakteristik.

Beide Eigenschaften gehen der sienesischen Schule in den letzten Jahrzehnten des Quattrocento überhaupt völlig ab; über dem ängstlichen Fleiss in der Durchbildung der Details und über einer gewissen holdseligen Lieblichkeit kommt diese jüngere Generation der sienesischen Künstler nicht zum wirklichen Verständnis des menschlichen Körpers, nicht zu Einfachheit und Klarheit in Anordnung oder Charakteristik. Eigenschaften, wie sie in dieser Berliner Büste, deren Reiz noch durch die unberührte und fast tadellos erhaltene alte Bemalung gesteigert wird, sich vereinigt finden, hat überhaupt nur die florentiner Kunst der zweiten Hälfte des Quattrocento aufzuweisen, und zwar die Schule der Marmorbildhauer unter dem Einfluss des Desiderio. Aber wer kann der Künstler sein? Desiderio ist in seinen Gestalten noch etwas strenger und grösser, und wäre auch dadurch ausgeschlossen, dass er schon im dritten Jahre nach der Kanonisierung der Nonne von Siena starb; Antonio Rossellino ist individueller

Digitized by Google



Digitized by Google



MATTEO CIVITALE (?)

DIE HEILIGE KATHARINA VON SIENA

ORIGINAL IM K. MUSEUM ZU BERLIN



Digitized by Google

MU

Digitized by Google

und energischer; Benedetto da Majano ist voller in der Bildung seiner Frauengestalten, weicher und kleinlicher in der Gewandung; an Mino's scharfe Konturen, an seine eckige Faltengebung wird niemand erinnert werden. Es bleibt von allen namhaften Künstlern dieser Richtung nur der eine Matteo Civitale, zwar ein Lucchese von Geburt und in seiner Heimat vorzugsweise thätig, aber zweifellos in Florenz ausgebildet, und daher mit Recht zu der eigentlichen florentiner Schule gerechnet. Für seinen Aufenthalt und seine Studien in Florenz haben wir allerdings keinerlei ausdrückliches Zeugnis; da aber Lucca keine eigene Künstlerschule besass, so war Florenz für die jungen Lucchesen, die einen Kunstberuf in sich fühlten, wenigstens nach der Einverleibung Lucca's in das Gebiet von Florenz, die eigentliche Hochschule. Auch bezeugen gerade die frühen Arbeiten Civitale's seine Abhängigkeit von der florentiner Kunst, insbesondere von Desiderio: das Grabmal des Pietro a Noceto, dessen Aufbau dem Grabmal Marzuppini entlehnt ist, und die Engel am Tabernakel im Dom. Auch das bekannte Relief des Glaubens im Bargello muss man, glaube ich, diesen Jugendarbeiten des Künstlers zuzählen. Gerade in diesen Arbeiten zeigt sich, soweit Statuen und Reliefs einen Vergleich mit einer Idealbüste zulassen, eine auffallende Verwandtschaft mit unserer Büste der hl. Katharina von Siena. Die grosse, wenn auch etwas allgemeine Schönheit, verbunden mit einem ausserordentlichen Liebreiz, hat die Büste mit jenen Engelsgestalten und mit der Figur des Glaubens gemein; ebenso finden sich die tiefen Langfalten mit ihren wirkungsvollen Schatten hier wieder. Auch die Formenbehandlung, die nicht die Schärfe naturalistischer Beobachtung und individueller Richtung der eigentlichen Florentiner zeigt — hier offenbar zum Vorteil des Kunstwerkes —, ist für Civitale charakteristisch. Freilich, mehr als eine Vermutung möchte ich mit dieser Bestimmung unserer Büste nicht aussprechen; ist doch gerade bei einer derartigen, Idealbüste ein sicheres Urtheil überhaupt erschwert, und ist uns Civitale bisher in solchen farbigen Bildwerken noch nicht bekannt geworden

---

NEUES ÜBER BERNHARD STRIGEL

VON ROBERT VISCHER

II

Den Hereinbruch des Bildersturms musste B. Strigel nicht mehr erleben. Gleichwohl kam er bald nach seinem Tode. Die Abschaffung der »Götzen« in den Kirchen ist seither wiederholt ein Gegenstand ernstlicher Ratsverhandlungen und wird strengstens durchgeführt. Schorer (l. c. S. 69) giebt uns noch aus dem Jahr 1528 eine Vorstellung davon, wie Simbrecht Schenk auf der Kanzel die Gemüther erregte: Es seye (berichtet er aus einer Predigt desselben) ein Teuffelswerck vnd Abgötterey, dass man ein Orgel in der Kirchen habe: Welches er auch also beweglich vorbrachte, dass ein h. Rath beweget wurde, die Orgel bey S. Martin abbrechen zu lassen. Und da einer von der Bürgerschaft darwider redte, sprechend: Man konnte sie wol stehen

Digitized by Google

lassen, wolle man sie nicht brauchen, könne man sie zu thuen, sie jrre doch niemand, ward ihme von Herrn Bürgermeister Eberhard Zangmeister, als er diese Red erfahren, ein grosser Verweiss, als were er werth, dass man ihm vmb den Kopff kürtzer machte. Davon berichtet auch die handschriftliche Chronik des Memminger Thurmblasers Joh. Kimpel (1471—1622, Abschrift auf der Stadtbibliothek in Memmingen). Derselbe glossirt diesen Vorgang folgendermassen: »Das ist wol gehaust — er (Simbrecht) hat auch gelert und zugeben, das man Allen kirchen Ornat und was von köstlichem darinen nemen und rauben Solle. Ist auch hierauff Selbsten in die kirchen geloffen, und die Bilder über die Altär herunndergerissen und unter die fies worffen, Ja welches noch mer, gantze karren geladen, zuo Haus fieren lassen, vnds verbrennt, er hat auch die Messgewänder genommen und nemen lassen, daraus hat man klayder gemacht, vnd haben die Frauen Irre klayder und bristlin verbrembt. Darmit Summa, er hat alles verwiest (verwüstet), was von unnssern fromen voreltern gestift und got ergeben worden« etc. Hierzu ein Nachtrag von anderer Hand: »Es ist grosse ungerechtigkeit zue der Zeit mit den geistlichen güetern und dem kirchenornat fürgangen, dan vil vertuscht worden — die prediger hiessens Recht und guot und tatens Selbsten auch. Darumb geht's den also, es gefiel manchem vbel, aber man Muost schweygen, die Geschlechter rissen Dasjenig wider zuo sich, da Jiere voderen ein Mall gott ergeben haten, das den Manchem wolbekomen, frageten der Religion nicht vill nach. Ist Inen mer vmb den Bauch gewest, Sie aber oder lere nachkomen werens (werden es) noch Riechen.«

Aus diesem Beisatz zu Kimpels Bericht wäre dann vielleicht auch die Erhaltung des einen und andern Altarwerkes B. Strigels erklärbar. Allein sein Kunstbetrieb muss ein ungemein reger und ausgebreiteter gewesen sein. Er versah ja überdies Nachbarorte mit den Erzeugnissen seiner Kunst, so nachweisbar: Schussenried, Aulendorf, Mindelheim, Ravensburg, Augsburg und das weiter entfernte Gmünd. Ausserdem war er, wie wir sahen, in Tyrol thätig (Schwaz, Tratzberg) und vor Allem für den kaiserlichen Hof (in Konstanz, Nürnberg, Innsbruck, Wien). Doch ist nicht wohl denkbar, dass er dies Alles leisten konnte ohne Gehülfen, wie denn auch manche Gemälde, welche auf ihn schliessen lassen, einen geringeren oder leicht abweichenden Charakter haben. Es sind daher die letzteren im folgenden Nachtrag zu Bodes und Scheiblers Verzeichnis seiner Werke immer als Werkstattbilder bezeichnet. — Mit Absicht habe ich darin unterlassen, jedesmal die Angabe der Zeit beizufügen, um welche das betreffende Werk nach meiner Ansicht entstanden ist. Die Stufen der künstlerischen Entwicklung vermögen wir doch erst dann mit hinreichender Sicherheit zu erkennen, wenn die meisten Werke in Abbildungen vorliegen und so miteinander verglichen werden können.

Augsburg

K. Galerie. I Ohne Nummern mit der Bezeichnung: B. Zeitblom (?):

1. Der Prophet Jesaias, auf einem Balkon, mit Spruchband (sicut ouis ad occisionem ducetur et quasi agnus coram tondente se obmutescet. Ysaie 53, 7).
2. Der Prophet Zacharias, ebenso (exulta satis filia Syon jubila filia Jerusalem Ecce rex tuus veniet tibi justus et salvator, Zacharie 9).

Jesaias von einem Gehülfen, dessen Hand auch in anderen Werken wieder erkennbar ist. Der Kopf des Zacharias, wie mir scheint ein Porträt des jugendlichen Maximilian I., von B. Strigels eigner Hand. Das Uebrige Schülerarbeit. Die Hände

Digitized by Google

ganz geschäftsmäfsig. Der Goldgrund beider Bilder mit fein eingetupfter Musterung geziert, die auch in anderen Werken Strigels vorkommt.

II No. 3 und 4 (vgl. Katalog, 1869, S. 6): S. Benedikt und S. Brigitta, S. Barbara und S. Katharina. Diese beiden Gemälde, welche im Katalog dem B. Zeitblom zugeschrieben sind, scheinen mir zwischen diesem und B. Strigel in der Mitte zu stehen und die Vermutung zu gestatten, dass sie von einem frühen Gehülfen des letzteren herrühren.

Baden-Baden

Im Besitz des Herrn Gimpel:

Porträt des Kaisers Maximilian I. (von 1507). Vgl. oben S. 44.

Basel

Kunstsammlung, Gemäldegalerie, No. 63, vgl. Katalog S. 33. S. Anna selbdritt; M. Schongauer (und seiner Schule) zugeschrieben. Nach einer Mitteilung von Ad. Bayersdorfer ein Werk B. Strigels.

Blaubeuren bei Ulm

S. oben S. 41.

Buxheim bei Memmingen

Ehemals im Besitz des Grafen von Bassenheim, nun verkauft (wohin unbekannt):

1. Einzug Christi in Jerusalem.
2. Christus vor Kaiphas.
3. Pilatus die Hände waschend, Christus mit gebundenen Händen, von einem Hund angebellt. Im Hintergrund See.
4. Gefangennehmung Christi. Seelandschaft. Höhe 1,50 m, Breite 0,50 m. Werkstattbilder aus ziemlich früher Zeit.

Ebenda von einem anderen Altar:

1. Gefangennehmung.
2. Pilatus und Christus.
3. Kreuztragung.

Werkstattbilder aus derselben Zeit.

Dietenheim bei Bruneck im Pusterthal, Tyrol

Im Besitze von Frau von Gröbner ein Porträt Maximilians I, ziemlich gutes Werkstattbild, ursprünglich im benachbarten Schloss Sonnenburg.

Donaueschingen

Fürstlich Fürstenbergische Galerie No. 109: Brustbild einer jungen Frau. Gesicht ganz übermalt. Am Miedersaum M. E. (Marg. Ellenbog?) — L. — Schule von B. Str.?

Dresden

Königliches Museum, Galerie. No. 1898, Bildniss des Joachim Rehle von 1524, — Schule von B. Str., ebenso: No. 1899, Bildniss eines Mannes in schwarzer Kleidung.

Digitized by Google

Erlangen

Kupferstichsammlung der Königlichen Universität: Folgende Handzeichnungen, welche mir teils für B. Str., teils für seine unmittelbaren Vorgänger, Genossen und Nachfolger zu Memmingen in Anschlag zu kommen scheinen, dürften eine fernere Prüfung durch Sachverständige verdienen:

I, A, 12: Maria mit dem Jesuskind und S. Anna. Wasserzeichen: Bär.
I, B, 25: Türkenkopf. Licht von Rechts.
I, C, 1: Landschaft mit Fluss und Fels.
I, C, 4: Zwei Engel mit Marterwerkzeugen.
I, C, 6: Verkündigung.
I, C, 24: Madonna mit Kind. Licht von Rechts.
I, D, 5: Sibylle und Bettler. Spruchband: Rechen es an zehen aves hochs, ob Du es erraiten mochs.
I, E, 1: Maria mit dem Jesuskind. Licht von Rechts.
II, E, 44: Kopf des Christkindes. Licht von Rechts. Wasserzeichen: Ochsenkopf.
II, E, 45: ähnlich.

Grosse Mappe I: Kopf Maximilians I., Aquarell.
Grosse Mappe III: Klage um den Leichnam Christi. Angeblich Quinten Massys.

Schwäbisch Gmünd

Vgl. Katalog der im germanischen Museum befindlichen Gemälde, Nürnberg 1882, No. 168. — Die Patrizierfamilien Funk und Stebenhaber waren nach Memmingen aus Gmünd eingewandert und mochten dem Meister dorthin Aufträge verschafft haben. Vgl. Unold, l. c. S. 43.

Gotha

Herzogliche Gemäldegalerie im Museum: No. 335. D. h. Katharina. Angeblich von B. Zeitblom, dem dieses vorzügliche Bild allerdings am nächsten steht. Dasselbe enthält jedoch auch Eigenschaften, welche an B. Str. erinnern.

Illerfeld bei Memmingen

Im Besitze des Freiherrn von Lupin: Porträt, nach dem beigefügten Wappenzeichen P P P einen Vöhlin darstellend, mit der unechten Jahreszahl 1443. Dabei Engel mit einem Spruchband, wonach dieses Gemälde als die linke Seite eines Altarbildes der Dreifaltigkeit, vielleicht des von den Vöhlin i. J. 1484 gestifteten Dreifaltigkeitsaltars in der Memminger Martinskirche zu betrachten ist. Vgl. oben S. 43.

Innsbruck

Landes-Museum, Gemäldesammlung, No. 120. Angeblich Hans Holbein d. J. Eine junge Frau in altdeutscher Tracht, bräunlichem Brokatgewand mit kurzen Ärmeln und weiten leinenen Unterärmeln. Vorn auf der Brust die Darstellung eines Liebespaares an einem Teiche eingewirkt. Eine Netzhaube bedeckt das röthliche Haar. Die Karnation sehr hell. Die Arme über den Schoos zusammengelegt. Die linke Hand hält den rothen Handschuh umfasst. Ihre Gestalt hebt sich von einer

Digitized by Google

grün gemusterten Tapete ab. Links sieht man durch ein Fenster in eine Landschaft hinaus; diese übermalt von irgend einem Nachtreter Salvator Rosa's. Vorzügliches Originalwerk. — No. 495: Werkstattbilder: Acht weibliche Heilige, weich und zügig behandelt, zum Theil an Figuren im Stammbaum Maximilians auf Schloss Tratzberg erinnernd.

Karlsruhe

Grossherzogliche Kunsthalle, Gemäldegalerie:

No. 46 (190). Die Kreuzfindung auf Golgatha. Vgl. Katalog von Karl Kölitz, 1881: »In der Art des B. Zeitblom.« Scheint mir dem B. Str. näher zu stehen.

No. 59 (40). Beweinung Christi. Im Hintergrund dieses mit allem Fug unserem Meister zugeschriebenen Gemäldes Anklänge an Altdorfer und den Meister von Mösskirch (B. Beham?).

No. 63 (240). Dieses als eine Werkstattarbeit von B. Str. bezeichnete Pestbild scheint mir durchaus einer anderen Schule anzugehören.

Memmingen

I. Rathaus, städtische Sammlung:

A. Flügelaltar, dessen Mitte Holzstatuen einnahmen, welche nicht mehr erhalten sind. Ob derselbe identisch ist mit dem h. Dreikönigsaltar (Nik. Tagbrechts Mess), welcher sich nach urkundlichem Zeugnis in der S. Martinskirche befand, muss ich dahingestellt sein lassen. — 1. Periode seines Stils, c. 1500.

Die 4 äusseren Bilder der Flügel:

1. Moses, welchem Gott im feurigen Busch erscheint. Im Hintergrund Felsen, Fluss mit Brücke, Stadt, Spruchband. Moses in grünem Kleid und rothem Mantel.
2. Die Anbetung des Christkindes durch Maria und die Hirten. Hinter Maria das Eselchen, das Kind anschnobernd. Zwei Hirten lehnen sich über eine Mauer herzu — ein bekanntes Motiv der alten Niederländer, Zeitbloms und anderer. Ein Dritter, welcher rechts kniet, hervorzuheben wegen der tiefen Andacht und Redlichkeit des Ausdrucks. Hinten die Verkündigung in einer Seelandschaft.
3. Die Königin von Saba, den König Salomo mit Krone, Szepter und Becher[1]) beschenkend: Zwei zarte schlanke Gestalten in feierlichen Gewändern, von vorzüglichem Kolorit. Salomo in rothem, die Königin in grünem Mantel mit rosafarbigem Futter. Im Hintergrund: Seelandschaft.
4. Die Anbetung und Beschenkung des Christkindes durch die h. drei Könige, eine Scene, worin besonders Maria und Kind als gute und höchst charakteristische Leistungen des Meisters zu beachten sind. Die Gestalten der Könige: Schülerarbeit. Die Mitte des landschaftlichen Hintergrundes schliesst eine Ruine ab, vor welcher die Hauptfigur Maria angebracht ist.

Die 4 inneren Bilder der Flügel, köstliche Feinmalereien, aber leider sehr verdorben:

---

[1]) Dieser erinnert sehr an den Becher im Wappen der Memmingischen Patrizierfamilie Besserer. Im Jahre 1487 stiftete Hans Besserer eine Messe im Elsbethenkloster. So fragt es sich, ob nicht dieses Altärchen hiezu gehörte.

Digitized by Google

5. Die h. drei Könige knieend vor dem aus gemustertem Goldhimmel hervorblühenden Kinde, wonach, im Mittelgrund auf einem Felsen stehend, Jakob deutet, mit dem Spruchband: »Orietur stella ex Jacob.« Im Hintergrund eine hügelige Landschaft. Zum Theil Schülerarbeit.
6. Die Reise der h. drei Könige mit grossem Gefolge. Dabei ein auch in den folgenden Gemälden wiederkehrender weisser Hund; ein halb spielendes, halb symbolisches Motiv, das ja auch in Darstellungen von Schühlein, Zeitblom, H. F. u. v. a. nachweisbar ist. Im Hintergrund See und Burg mit Goldhimmel darüber.
7. Reise der Genannten zu Herodes. Berglandschaft mit Goldhimmel.
8. Ihr Eintritt bei Herodes. Dieser in grünem, schlitzärmligem Rock mit Turban und Krone. Ein weisses Hündchen bellt die Könige an. Spruchband.[1]

Auf der Altarstaffel Christus, die mit einer Seelandschaft bemalte Weltkugel haltend.

Weiches Holz. Höhe der oberen Bilder (je zwei aussen und innen): 0,31 m; Breite: 0,26 m. Höhe der unteren (je zwei aussen und innen): 0,37 m; Breite: 0,26 m. Höhe der Predella: 0,11 m; Breite: 1,19 m.

B. Ebenda: Kleine Holzstatuette der (sitzenden) Maria. Vorzügliche Arbeit, fein gefasst, mit Andeutung des Brokatgewandes durch das bekannte altbräuchliche Rippen der Farbenlage, und zwar in ganz ähnlicher Manier, wie im beschriebenen Flügelaltar. Leider sehr geschädigt und zerstossen. Das Kind weg. Malerisch breites Kopftuch. Nach meiner Ansicht in der Werkstätte von B. Strigel nach einer Vorlage desselben und unter seiner unmittelbaren Aufsicht geschnitzt, von ihm selbst bemalt. Trotz der abgebrochenen Nase lässt das Antlitz direkt auf ihn schliessen, zumal die Mundbehandlung. Lindenholz.

II. St. Martin

1. Vorlagen zu den Inschriften auf den von H. Daprazhaus und H. Stark geschnitzten Chorstühlen, zwischen 1506 und 1507 geliefert. Vgl. oben S. 44.

Nicht mehr Vorhandenes:

St. Martin

2. Ewiger Leuchter, von B. Strigel gefasst zwischen 1506 und 1507. Vgl. oben S. 44.
3. Malereien an der Thurmuhr,[2] Juli 1524. Vgl. oben S. 54.
4. Bemalte Taufsteindecke, Juli oder Dezember 1524. Vgl. oben S. 54.

III. Hl. Geistkirche

5. Bildnisse der Eltern des Humanisten N. Ellenbog beim Grab derselben, von 1513 oder 1514. S. oben S. 46, 47.

[1] Auch in diesem Altarwerk sind Baumstämme als Bildsperren, Rahmen im Bilde nachweisbar. Vgl. unten S. 88, IV, 1.

[2] Dieses Uhrgemälde an der Thurmwand mag etwa in der Art der im Kloster zu Blaubeuren aufbewahrten hölzernen Uhrtafel (Zeitblomschule) behandelt gewesen sein.

Digitized by Google

IV. Frauenkirche

6. Arbeiten »an dem Grab«, vermutlich an einem Epitaphium: Bemalung des geschnitzten Wappens und Inschrift, zwischen 1515 und 1518, dann im März 1522. Vgl. oben S. 48.

Mindelheim

Joh. Nep. Trieb und L. Seybold erwähnen in ihrer statistischen Beschreibung der Stadt und des Stadtbezirkes Mindelheim (ibid., 1859, S. 141): »Beim Eingang in die Sakristei der Stadtpfarrkirche, oberhalb der von Tackschen und von Rechbergschen Epitaphien (von 1425, 1432, 1429, 1462) 10 sehr gelungene, vom hiesigen Maler Ziegler gefertigte, die Blutsverwandtschaft Christi darstellende Kopien.« »Die Originalgemälde von Holbein« (sic), fahren sie fort, »kamen ums Jahr 1819 an den Grafen Joseph von Rechberg.« — Nachdem sie von diesem an den Fürsten Wallerstein gelangt waren, kamen sie endlich, d. h. nur 8 Stück davon, die Vorfahren Christi darstellend, in die Galerien zu München und Nürnberg. Aber wo sind No. 9 und 10 geblieben, welche die »von Rechbergschen und von Frundsbergschen Familienstücke« darstellen? Dies konnte ich nicht ermitteln; so wollte ich wenigstens die Kopien hiernach aufsuchen. In der Stadtpfarrkirche fand ich am bezeichneten Platze nur die 8 Kopien nach den mir bereits bekannten Originalen in München und Nürnberg und erst nach längerem Suchen und Umfragen im Rathhaus die Kopien nach den beiden Stifterbildern. Dieselben bestehen aus gedrängten Gruppen zahlreicher Gestalten, welche knieend beten. Die Köpfe ziemlich typisch behandelt, doch ist dies vielleicht in den Originalgemälden nicht so sehr der Fall.

München

I. Nationalmuseum:

1. Ohne Nummer: Maria von Gott-Vater und Christus gekrönt. Dabei zwei musizierende Engel. Hintergrund Seelandschaft. Offenbar von einem Schüler B. Strigels. Wichtig, weil Einiges, zumal der Engeltypus, sehr an den Stammbaum Maximilians im Schlosse Tratzberg erinnert, während Anderes auf vier in der Münchener und in der Augsburger Galerie befindliche, noch unlängst dem B. Zeitblom zugeschriebene Gemälde verweist, wofür ich die Bezeichnung: »Meister des h. Quirinus« in Vorschlag gebracht habe.[1]) Ebenso das hierzu gehörige Gegenstück:
2. Ohne Nummer: S. Dorothea, von Engeln bekränzt und ein Heiliger (?Diokletian?).

---

[1]) Vgl. Katal. der Gemälde-Samml. der k. ä. Pinak. in München, amtl. Ausg., 1884, S. 39, No. 178 u. 179, und Katal. der k. G.-Gal. in Augsburg von R. Marggraff, 1869, S. 27, No. 63 (bez. 1504) u. 64. Diese vier Flügelbilder gehören zu einem Altar, der sich ursprünglich im Ulmer Kloster zu den Wengen befand. Die beste Arbeit dieses dem Namen nach noch unbekannten Meisters fand ich in einer Kapelle der Frauenkirche zu München: einen Altarflügel mit dem h. Quirinus, worin sich der ausgezeichnete Farbensinn dieses Malers aufs Vollste bethätigt hatte. Hier wie in einem der in der Pinakothek befindlichen Gemälde fällt der geheimnisvoll staunende, visionäre Ausdruck der Augen auf, welcher seltsam absticht gegen die derb sinnliche und dabei frostige, echt oberschwäbische Bildung von Mund, Kinn

Digitized by Google

II. Pinakothek:

No. 192 (727). Brustbild eines Roner in Schwaz. Vgl. oben S. 51.

No. 190 (724). Das vorzügliche Brustbild eines Haller wird wohl Conrad Haller (V) darstellen, den Sohn des Conrad Haller (IV) und der Martha Schürstabin. Derselbe war beider Rechte Doktor, des Kaisers und vieler Stände Rath und vom Kaiser zum Ritter geschlagen.

III. Im Besitze von Herrn Develey:

S. Lorenz auf dem Rost, dabei ein Knecht mit Blasbalg; Breitenbildchen, offenbar Stück einer Predella; Werkstattarbeit.

IV. Im Besitze von Herrn Bildhauer Enteres:

1. Tanz der Herodias von 1508; vgl. oben S. 45.

Herodias, eine hohe, schlanke Gestalt mit seltsamem Kopfputz, weich bewegt, aber ernst und tief erblassend. Drei Zuschauer. Dabei ein weifses Hündchen, das B. Str. (wie H. Schühlin, Zeitblom und so viele Andere) in seinen Bildern gerne anbringt. Rechts als Sperrfigur eine Säule mit einem Götzen (Putto). — In anderen Kompositionen seiner Hand sehen wir Baumstämme, Balken, Holzpfeiler und dgl. als abgrenzende Motive verwendet, ähnlich wie in Gemälden Zeitbloms. Diese Sperrpfeiler im Bilde erinnern an die gebräuchlichen, durch Pfeiler begrenzten Abtheilungen (*loges*) der Mysterienbühnen und es wäre denkbar, dass B. Str. wie Zeitblom hierin von theatralischen Vorbildern bestimmt war. E. Devrient vergleicht in seiner Geschichte der deutschen Schauspielkunst (1848, I, 57) die einzelnen, durch solche Pfeiler eingefassten Bühnenteile mit Bilderrahmen, wobei ihm freilich der Gedanke an einen eben hiermit wahrscheinlich gemachten Zusammenhang zwischen Theaterwesen und Malerei ferne liegt.

2. Das von Scheibler zitirte Altarwerk von 1511 nicht mehr vorhanden.

V. Im Besitz von Herrn Graveur Seitz:

Porträt der Maria Blanca. Vgl. oben S. 45.

VI. Im Besitz von Herrn Prof. Sepp:

1. Taufe Christi. W. H.
2. Die h. 3 Könige unterwegs, Fragment einer Predella?
   Zustimmung von Ad. Bayersdorfer.

VII. Im Besitz von Frau Prof. Streber:

1. Gräfin von Oettingen als Maria Salome mit 2 Kindern (Johannes und Jakobus). B. Str.? Baumschlag nicht in seiner Art, mehr das Uebrige, zumal die Kinder.
2. Gräfin von Oettingen als Maria Kleophe mit 4 Kindern (Jakob, Joseph, Simon, Judas). B. Str.? Vgl. oben I. Anklänge an Quinten Massys.

Das von Scheibler zitirte Bild von 1521 nicht mehr vorhanden.

und Wangen. Die Behandlung der Augenlider und Brauen ist — zumal in den beiden Augsburgischen Bildern — schon ziemlich manierirt geschwungen und erinnert an H. Burgkmair, während Anderes, so die Verwendung von kühleren Farben, an M. Schaffner anklingt. Am Klarsten macht sich jedoch B. Strigel fühlbar, als dessen Schüler wir diesen Maler wohl zu betrachten haben. — Vgl. auch No. 771 der Liechtensteinischen Galerie in Wien.

Digitized by Google

Nürnberg

Germanisches Museum, Galerie (vgl. Katalog von Franz Reber und Ad. Bayersdorfer, 1882):

No. 91. Maria und Johannes. Dieses Doppelbildchen scheint mir mindestens ebenso stark auf B. Str. hinzuweisen als auf B. Zeitblom, dem es zugeschrieben ist. Vielleicht aus der Zeit gemeinsamer Arbeit, als das Blaubeurer Altarwerk entstand.

No. 175 und 176. In diesen Bildnissen eines Mannes und einer Frau vermag ich die Art von B. Str. nicht zu erkennen.

No. 177. Die h. Barbara, aus der Werkstätte von B. Str. — Scheint mir, so beurteilt, fast zu gut; allerdings dekorativ, aber doch wohl durchgeführt und stilvoll. Auch die Behandlung des (allerdings ziemlich typischen) Kopfes geht über den Horizont handwerklicher Gesellen hinaus. Sehr übereinstimmend mit No. 563 (b) im Museum zu Berlin und noch mehr mit No. 458 und 446 in der Stuttgarter Galerie, vielleicht mit diesen zu einem Altarwerke gehörig.

Ravensburg

Im Besitze von Frau Kirsinger eine (gleichfalls 1529 datirte) Replik des Roner-Porträts in der alten Pinakothek zu München. Augenscheinlich von einem Schüler des Meisters, vielleicht von demselben, welcher das Original (?) in München ausgeführt hat. Es ist geschäftsmäfsiger, aber einheitlicher als jenes behandelt.

Ottobeuren, Kloster, unweit von Memmingen

Nichts mehr vorhanden.

Dass B. Strigel für die Kirche als Maler thätig war, sehr wahrscheinlich. — Nikolaus Ellenbog besass Gemälde, welche nicht erhalten sind, aber mit Rücksicht auf seine Anerkennung dieses Malers (vgl. oben S. 46) die Hand desselben vermuten lassen: 1. ein Protrāt seines Bruders Ulrich Ellenbog, 2. ein Porträt von Maximilian I. Im Jahre 1516 liess der Abt Leonhard Widemann die neue Bibliothek erbauen und mit Bildern schmücken. Auch bei dieser Notiz wenden sich unsere Gedanken zunächst auf B. Strigel. Vgl. Österreichische Vierteljahresschrift für katholische Theologie, IX, III, N. Ellenbog, geschildert von L. Geiger, S. 45 ff. Die zitirten Notizen auf S. 48, 55 und 62.

Regensburg

Im Besitze des Herrn Schels, Abgeordneten des bair. Landtages: Maria mit dem Jesuskind. Gemusterter Goldgrund über der Landschaft. Der Baumschlag von anderem Charakter als in den eigenhändigen Werken des Meisters (vgl. z. B. No. 183 in der Münchener Pinakothek), offenbar von einem Schüler gemalt, vielleicht von demselben, welcher mitgeholfen hat in den zwei Gemälden bei Frau Prof. Streber in München. Hier ist nämlich das Blätterwerk in tupfender Manier ausgedrückt, während es vom Meister selbst ähnlich wie von B. Zeitblom mit wagrechten, nach

Digitized by Google

unten geöffneten Bögelchen oder Klammern charakterisiert wird. Maria und das Kind doch wol eigenhändige Arbeit, aber verdorben, sehr übereinstimmend mit No. 168 im germanischen Museum. Halbfigur. Tannenholz.

Schleissheim

Galerie No. 134 und 135, Pestis und gladius (Krieg) von irgend einem Schüler B. Strigels (vermutlich in Vorarlberg, Allgäu oder Tyrol); sehr plump in der Behandlung der Gestalten, aber nicht ohne Feinheiten in der Malweise.

Schwaz am Inn in Tyrol

Kreuzgang des Franziskanerklosters

Vgl. oben S. 51. Indem ich nun die Gemälde näher bezeichne, welche ich für B. Strigel in Anspruch nehme, verweise ich auf die Beschreibungen von Bertrand Schöpf (Mitteilungen der K. K. Centralkommission, Bd. VIII, S. 108) und A. Ilg, sowie auf des letzteren Orientierungsplan (ibid., N. F., VII, S. CXIX).

Arkadenreihe IV

1) Christus erscheint (rechts) der Magdalena im Garten und legt (links) den Jüngern auf dem Wege nach Emaus die Schrift aus. Magdalena sehr anmuthig, in burgundischer Tracht. In der zweiten, höchst feierlichen Gruppe (worüber ein flatterndes Inschriftband mit den Worten: Qui sunt hi sermones quos confertis adinuice —) ist eine Hand nachweisbar, welche durchaus in der bekannten Art B. Strigels gehalten ist. Hinter dieser Gruppe erhebt sich eine Burg. Auf einem runden Thurm bemerken wir ein Rotkehlchen. Rechts Aussicht in eine bergige Landschaft (worin Centralbauten auffallen). Darin erkennen wir u. A.: die Frauen bei den 3 Kreuzen, zwei Engel und zwei Marien am leeren Grab (Inschriftband: surrexit non est hic). Teilweise übermalt. Blaugewordene Bäume. Datiert 1521.

2) Christus und Thomas inmitten der Apostel, Scene in einer offenen, perspektivisch ziemlich gut geglückten, Renaissancehalle mit toskanischen Säulen. Porträtköpfe. Christus und Johannes mehr idealisirt. Auf dem Geländer ein Gimpel. Nur in wenigen Teilen übermalt. Datiert 1521.

3) Die Himmelfahrt. Christus in den Wolken verschwindend (nur bis zu den Knieen sichtbar) über dem Berge, welchen die Apostel und Maria umgeben. Im Hintergrund liebliche Landschaft. Vorne am Rahmen Buchfinken und ein läutendes Engelchen an der Kandelabersäule. Köpfe, Hände und helle Gewänder von der Uebermalung verschont. Datiert 1521.

4) Das Pfingstfest, Szene in einer (mit Rücksicht auf die Perspektive wiederum bemerkenswerthen) Säulenhalle toskanischer Ordnung. Statt des Daches nur Balken, über die Säulen gelegt. Maria in der Mitte thronend, rechts und links ein Apostel sitzend und knieend. Vorne ein Renaissance-Leuchter (sic) mit 5 Kerzen. Links der Stifter mit einem Knaben, dabei Inschrift: Miserere mei deus und gelber Schild mit der Hausmarke F in H, welche Ilg mit Fug: Hieronymus Fugger [1]) liest. Uebermalt. Datiert 1521.

[1]) Von diesem 1525 gestiftet das Grabmal seines Bruders Ulrich in der Pfarrkirche zu Schwaz; eine interessante, wenn auch etwas gröbliche Arbeit im Stile deutscher Frührenaissance.

Digitized by Google

5) Die Teilung der Apostel. Darüber der segnende Heiland. Zerstreute Gruppen: Hier essen zwei mitsammen, an einem Tische knieend, dort segnet einer den andern, die übrigen wandern in verschiedenen Richtungen in die Ferne. Porträtköpfe. Landschaftlicher Hintergrund mit Bethania, Emaus, Betphaga und dem Grab Christi (durch Aufschriften bezeichnet). Teilweise übermalt. Datiert 1521.

Das folgende Bild (des jüngsten Gerichtes) ist durch willkürliche Uebermalungen zu sehr entstellt, um gleichfalls mit einbezogen zu werden. Es ist nicht datiert. Links die Inschrift: Has picturas Anno 1652 renovarunt Georgius et Andreas Hettinger filius illius et Anno 1687 iterum idem Andreas et Joannes Georgius Filius ejus Pictores Suacenses.

Was nun an diesen Wandgemälden in Schwaz besonders auffällt, ist das italianisirende Element. B. Strigel hielt sich sonst ganz konservativ auf spätgothischem Standpunkt. Hier aber sehen wir ihn an den neuen Geschmack mit toskanischen Säulen, Kandelabern, perspektivischen Bemühungen ernstliche Konzessionen machen, und zwar vermutlich auf Wunsch der Besteller und mit Rücksicht auf die Gemälde jenes tyrolischen Vorgängers, von welchem in diesem Kreuzgange 17 Wandgemälde erhalten sind, deren Entstehung zum Teil vor 1521 nachweisbar ist. Es liesse sich nun denken, dass er hierbei einen Gehilfen benutzte, der bereits von jenem beschäftigt war und das Rahmenwerk zu malen hatte. — Dieses ist durchaus im Charakter deutscher Frührenaissance gehalten: Schwulstige Bauchsäulen mit überstark ausladenden Kapitälplatten, welche aufgebogenen Brettern gleichen[1]) darauf Kugeln und Putten; als Krönung dem Bogen folgend ein baldachinähnlicher Zierrat. Die architektonischen Bestandtheile in den Gemälden sind dagegen reiner und vornehmer behandelt.

Ein Monogramm ist nicht nachzuweisen. Dagegen findet sich eines auf der von anderer Hand im Stile tyrolisch-bairischer Manier gemalten Darstellung von Christi Sturz unter dem Kreuze. A. Ilg (l. c.) liest: P. W. S., bezeichnet aber das P als zweifelhaft. Ich las F. W. S. Im F ist die obere Hälfte des senkrechten Striches mit Bleistift ergänzt, doch die Echtheit des wagerechten Deckstriches erschien mir unbedenklich. — Von diesem Monogrammisten sagt nun Ilg: »Jedenfalls halte ich ihn nur für den Maler der originellen architektonisch-ornamentalen Einfassungen sämtlicher Bilder in dem lustigen Renaissance-Charakter, welche *gleichzeitig*, und zwar später als die Gemälde entstanden.« Es erscheint mir dies immerhin möglich, aber nicht wahrscheinlich, denn gerade in diesen Einfassungen (oben in den Scheiben unter den Bogenscheiteln) sind zumeist die verschiedenen Daten (so: 1519, 1521, 1522, 1526) angebracht, und jedes derselben kann sich doch nur auf die Stiftung, resp. Ausführung des eingerahmten Bildes beziehen. Wir müssten also annehmen, dass dieser Rahmenmaler sich jedesmal erkundigt habe, wann das einzufassende Bild entstanden sei. Da erscheint es doch natürlicher anzunehmen, dass der Ausführung jedes Bildes die Umrahmung unmittelbar folgte, dass also die Umrahmungen ebensowenig gleichzeitig entstanden wie die Gemälde. Ob nun jeder Bildmaler für die Einfassung selber sorgte, oder einen Spezialisten eintreten liess, der hierfür durchweg angestellt war, muss ich zunächst dahingestellt sein lassen, da dies nur mit einer näheren Untersuchung der Technik festgestellt werden kann. Wie nun aber die verschiedenen Daten in diesen gemalten Rahmen sich wol jedesmal auf die Zeit der Vollendung des von ihnen umschlossenen Bildes beziehen, so wird wohl auch mit

[1]) Analoges in einer Handzeichnung von R. Manuel im Berliner Museum: Maria mit dem Kinde spielend.

Digitized by Google

dem besagten Monogramm der Maler des Inneren, des unter dem Kreuz zusammenbrechenden Heiland gemeint sein, nicht der Maler des nebensächlichen Aussenwerks, und da jener von Plac. Herzog in seiner Cosmographia austriaco franciscana (1740 Cöln[1]) genannte Pater Guilielmus de Suevia, qui ambitus claustri ingeniosis (!) ornavit picturis (Pater, oder Frater Wilhelmus Suevus) mit unserem Monogrammisten höchst wahrscheinlich identisch ist, so liegt diese Annahme um so näher; denn gerade diese Gemälde tyrolisch-bairischen Stils, wozu die besagte Darstellung gehört, können geistreich genannt werden (nicht sowol die Rahmengemälde), schon um des Vortrages willen, doch vor Allem wegen ihrer frappanten Motive; sie verdienen auch in kostümgeschichtlicher und ethnographischer Beziehung ungewöhnliches Interesse (Zattelärmel, hohe, spitze Kosakenhüte, slavische, hunnische, kirgisenmäfsige Physiognomieen).

STUTTGART

K. Museum der B. K. Gemäldesammlung:

No. 384 und 385. »Jüdische Schriftgelehrte, Ulmer Schule.« Werkstattbilder, ähnlich wie die Bildchen der Propheten Jesaias und Zacharias in der Galerie zu Augsburg.

No. 418. »Unbekannt, zwei männliche und zwei weibliche Köpfe« (von einem grösseren Bilde herstammend). Eigenhändige Arbeit. Vgl. oben S. 41.

No. 423. »Zeitblom, die h. Margaretha.« Auch Anklänge an B. Strigel.

K. Staatssammlung vaterländischer Kunst- und Alterthumsdenkmale:

Ohne Nummern: Die Evangelisten Matthäus und Johannes, Werkstattbilder?

Predella des Herberger Altarwerkes von B. Zeitblom, vermutliche Gehilfschaft von B. Strigel.

Schloss TRATZBERG bei Schwaz in Tyrol

Vgl. oben S. 52

I. Ablager der Gemäldesammlung:

1. Altarwerk von B. Strigel Mittelbild: Heilige Sippe. Vgl. Kunstblatt, Beilage zum Morgenblatt, 25. Jahrg., No. 29, S. 121 ff. »Die Gebrüder Rosenthaler« von »E—g« (Graf von Entzenberg). Hier genaue Beschreibung dieses Bildes, welches aus dem Franziskaner-Kloster zu Schwaz erworben ist. »Es stand dort ehemals »im Presbyterium der Kirche am Kredenztische und stellt, 4 Fuss 9 Zoll hoch und 3 Fuss 9 Zoll breit, auf Holz gemalt, die Mutter Gottes dar mit dem Christuskind, umgeben von den ausgezeichnetsten Personen seiner Genealogie, nämlich: der h. Anna, der Maria Salome, der Maria Cleophä und dem Alphäus, in ganzen Figuren, dann den Johannes Ev., Jakobus major und minor, ferner Joseph Justus, Simon und Judas, wieder in ganzen Figuren, als spielende Knaben dargestellt zu ihren Füssen. Diese Hauptpersonen befinden sich teils vor, teils in der bei den Alten jener Zeit so beliebten, ich möchte fast sagen, Holzeinzäunung mit Bänken, hinter welchen die Brustsstücke der weiteren Angehörigen Christi, nämlich des Nähr-

[1]) Vgl. S. 61. 1534 wird er begraben.

Digitized by Google

vaters Joseph, Salomons, Cleophas, Joachims und endlich Zebedäus hervorragen. Noch weiter rückwärts verliert sich das 27 Personen zählende Bild in einer bergigen, freilich nach damaliger Zeit ziemlich unvollkommenen Perspektive mit Schlössern und Fluss (sic)«. — Maria in reichem Brokatgewand. Die Gestalten der Verwandtschaft lauter Porträts. Ihre Namen auf Inschriftbändern. Der Kopf von Alphäus erinnert einigermafsen an Bildnisse von Kaiser Friedrich III. — Von c. 1520. — Beträchtliche Uebereinstimmung mit dem Gemälde der Freundschaft Christi im Belvedere zu Wien (Rückseite von No. 12, »Grunewald«), ist jedoch geringer, flüchtiger.

2. Diesem Bilde als Flügel angefügt, aber nicht zu demselben gehörig: S. Franziskus und S. Bernhardinus, wie I, 1 von B. Strigel. Ebenfalls aus dem Franziskaner-Kloster zu Schwaz angekauft, wo sie sich »in der Holzschupfe« befanden. Die hierzu gehörigen Bilder der Verkündigung (Maria und der Engel getrennt) auf der Aussenseite sollen abgesägt und als »Alberto Duro« nach Italien gelangt sein.
3. Teilung der Apostel. Ursprünglich Ständer vor ein Bett. Ebenfalls aus dem Franziskaner-Kloster zu Schwaz. Werkstattgemälde. Anklänge an M. Ostendorfer. Hintergrund eine weite Landschaft, deren Kunstcharakter halb regensburgisch und halb niederländisch gemahnt.
4. Verkündigung, sehr übereinstimmend mit dem Bilde dieses Gegenstandes von A. Altdorffer in der Augsburger Galerie. Hier aber erinnert Maria auffallend an Typen von B. Strigel. Im Hintergrunde Seelandschaft. Ich entsinne mich nicht mehr, ob diese Darstellung einheitlich oder in zwei Bildern getrennt ist. Im letzteren Falle wäre zu vermuten, dass die beiden Aussentheile der oben erwähnten Flügelgemälde (No. 2) hiermit doch noch nachträglich angekauft worden wären. — Auch sonst bin ich auf hier nicht näher zu erörternde Beziehungen A. Altdorffers und M. Ostendorfers zur Memminger Kunst gestossen.
5. Ein kleines Gemälde der Enthauptung S. Pauls und
6. ein Gemälde des Judas Thaddäus, welche beide Graf von Entzenberg noch als Werke von Rosenthaler erwähnt, die ebenfalls aus dem Franziskaner-Kloster in Schwaz erworben sein sollen, lassen eher auf M. Ostendorfer, d. h. auf den Maler der beiden, schon genannten, Bildchen im germanischen Museum (No. 215 und 216), als auf B. Strigel schliessen.

II. Im Gastzimmer des zweiten Stockes:

7. Urkunden mit Miniaturen, welche teilweise an B. Strigel gemahnen, z. B. im Verbergen der Finger.

III. Maximilian-Saal:

8. Stammbaum des Kaisers Maximilian, Tempera-Gemälde. Graf Entzenberg hebt (l. c.) die grosse Uebereinstimmung mit den Wandgemälden im Franziskanerkloster zu Schwaz hervor. Vgl. oben I. Nach meiner Ansicht ist mindestens ein Teil dieses Cyklus von B. Strigel vorgezeichnet und es will mir scheinen, als ob auch der Ausführung seine Hand nicht ganz fern geblieben wäre. Man überzeuge sich z. B. an den Bildnissen der Frauen Albrechts des III. und Albrechts des IV. von dem Verbergen der Finger. Auch viele Köpfe erinnern an seine Lieblingstypen, so namentlich das Antlitz von Johanna, der

Digitized by Google

Gemahlin Albrechts des Weisen, und von Beatrice, der Gemahlin Albrechts des III. — Anderes lässt dagegen auf einen Gehilfen schliessen, der besonders von Hans Burgkmair und Hans Sües von Kulmbach (im Kreuzen der Arme mit lassen, hängenden Händen), doch auch von M. Schaffner (in gewissen vollen, lockigen Jünglingstypen) Einflus erfahren zu haben scheint und zu einer etwas breiteren Formengebung fortgeschritten ist. An M. Ostendorfers Manier erinnert mich Katharina, Albrecht des Weisen Tochter, sie lässt sich entschieden mit der hinter dem gekreuzigten Andreas knieenden und betenden Frauengestalt in einem Gemälde des Genannten im germanischen Museum zu Nürnberg (No. 214) vergleichen (s. oben).

Weimar

Grossherzogliches Museum

No. 22. Unbekanntes männliches Porträt, ähnlich wie No. 1898 und 1899 im Museum zu Dresden und die Replik des Roner-Bildnisses zu Ravensburg. Schüler von B. Strigel.

Wien

I. K. K. Ambraser Sammlung

Die beiden Stammbäume des Hauses Habsburg, mit Wasserfarben auf Leinwand gemalt. — Als ich vor drei Jahren diese Gemälde sah, schienen sie mir entschieden oberschwäbischer Herkunft zu sein, doch konnte ich B. Strigels Urheberschaft nicht erkennen, obgleich ich mir diese Frage auf Grund dunkler Reminiszenzen von einer früheren Besichtigung her gestellt hatte. Dagegen erinnere ich mich wohl, dass mir der eine dieser beiden Stammbäume wenigstens auf einen mit B. Strigel nahe verwandten Meister hinzuweisen schien; doch war jener Besuch so sehr durch notwendige Eile bedingt, dass ich jetzt nicht mehr konstatiren kann, ob dies der jüngere oder der ältere Stammbaum ist. Hierzu wäre ich wohl im Stande, wenn die Sammlung bei meinem letzten Aufenthalte in Wien nicht unzugänglich gewesen wäre. — So möchte ich den Sachverständigen empfehlen, hierin meine Untersuchungen zu ergänzen, indem ich die Vermutung aufzustellen wage, dass diese Gemälde der Ambraser Sammlung mit B. Strigels Thätigkeit irgendwie zusammenhängen und für die Erforschung derselben ein Problem bilden, schon wegen ihrer vielfachen Uebereinstimmung mit dem in Tratzberg befindlichen Stammbaum, welcher mit klarer Evidenz erkennen lässt, dass B. Strigel bei seiner Herstellung mitgewirkt hat.

1. Stammbaum vom Sommer 1497. Ed. v. Sacken (die K. K. Ambraser Sammlung, 2 Thle., Wien 1855, S. 3 ff.) erkennt darin den Charakter der schwäbischen Schule vom Ende des XV. Jahrhunderts, sowie die Aehnlichkeit mit den Wandgemälden im Schwazer Franziskanerkloster und dem Stammbaum zu Tratzberg. Er vermutet deshalb die Hand des Caspar Rosenthaler. Ein Name, welcher seit den scharfen Nachweisen Schönherrs aus den Annalen der Kunstgeschichte gestrichen ist. Zudem füge ich noch folgende Bemerkung Sackens bei: »Die Pergamentzeichnung mit dem Stammbaume der Habsburger, ehemals im Wiener Magistratsarchive, jetzt in der K. K. Hofbibliothek (gestochen bei Herrgott Pina-

Digitized by Google

coth, Tab. VIII—XIII) ist offenbar eine etwas freie und nicht ganz glückliche Kopie des unserigen, die Aufschriften sind deutsch und von denen unseres Stammbaumes verschieden.« — Bemerkenswerth ist eine Stelle des gleichzeitigen Schriftstellers Cuspinianus (vit. Imperat. p. 355): »Joannes Stabius, Divi Maximiliani Historicus et Ecclesiae Viennensis decanus nobilissimam et pulcherrimam propagationis et genealogiae (Habsburgo Austriacae) arborem depinxit, quae impressa circumfertur.« Stabius scheint der Urheber und Herausgeber des Stammbaums zu sein, der auf seine Veranlassung in Holz geschnitten wurde.

2. Stammbaum des Hauses Habsburg vom Anfang des 16. Jahrhunderts. Diese aus zwei Theilen bestehende Komposition, welche erst nach 1501 entstanden sein kann, ist dramatischer behandelt und stimmt in gegenständlicher Hinsicht (z. B. in der Auffassung der Kinder) noch mehr mit dem Stammbaum in Tratzberg überein. Von Sacken hält es für höchst wahrscheinlich, dass sie von Kaiser Maximilian I. bestellt wurde, welcher sich bekanntlich sehr für die Geschichte und Genealogie seines Hauses interessirte und zu diesem Behuf mit Gelehrten in Beratung stand. — Vgl. die Publikation: Der Stammbaum des allerdurchl. Hauses Habsburg-Oesterreich, herausgeg. durch das lithogr. Institut (die Zeichnungen von Lauredelli), mit Text von A. Primisser.

II. K. K. Schloss Belvedere, Gemäldegalerie:

No. 11. Geringeres Werkstattbild Carls V.

No. 64. Porträt eines 33jährigen Mannes, g. 1521, Schüler von B. Strigel?

No. 80. Bild in zwei Abteilungen, rechts die h. Familie mit Engeln, links Maria, welche den Jesusknaben schreiben lehrt. Früher Gehilfe von B. Strigel, welcher auch an einigen Teilen des h. Sippen-Altars (München und Nürnberg) mitgemalt hat, wie an dem Propheten Jesaias in der Galerie zu Augsburg.

No. 102. Brustbild von Maximilian I. Schlechte Werkstattkopie.

III. Im Besitze des Herrn Prof. Heinrich v. Angeli:

Vorzügliches Brustbild eines jungen Mannes. B. Strigel, aus später Zeit. Lichtes Inkarnat von feinster Abtonung. Anklänge an Quinten Massys, auch an Hans Holbein d. j., zu dessen Kunsthöhe dieses Porträt fast hinaufreicht. Ursprünglich im Besitz des Kunsthändlers Miethke, bei dem sich noch ein geringeres Gegenstück hierzu, das Brustbild einer Frau, befindet.

Schloss Wolfegg bei Waldsee in Oberschwaben

(Besitzer: Fürst Franz zu Waldburg-Wolfegg.)

1. Martyrium des h. Quirinus mit folgender Inschrift:

»Quirine, o heiliger man
Groſſs marter hast genomen an
Zu lest ist Dir der tod getan
Von dem wietrich Aurelian.«

Der Heilige liegt auf ein Brett gebunden mit abgehauenen Händen und Füssen. Es wird ihm so eben mit einem Messer in den Rücken gestochen. Links steht ein graubärtiger Mann (Aurelian?) mit Barett und Szepter, welcher an Schäufelins

Digitized by Google

Typen erinnert. Diese Gestalt ist augenscheinlich von anderer Hand nachgetragen, von derselben, welche die meisten Teile des Bildes, namentlich die Landschaft übermalt hat. Ich vermute in diesen Zuthaten, besonders mit Rücksicht auf die Farbengebung, die Hand des Meisters von Mösskirch (B. Beham?). W. H. Ca. 57 cm breit, ca. 89 cm hoch. — Vermutlich alter Besitz.

2. Geburt Marias. Vorne zwei Wärterinnen; eine mit den nackten Füssen im Zuber, das Kind auf dem Schosse haltend; eine andere Wasser nachschüttend. Die Wöchnerin im Hintergrund, umgeben von sechs Frauen, wobei ein Kind. Unten links folgende Inschrift:

»Gaudent partu Samuelis
Quia deus altis celis
Respexit Annam flebilem
Ut letentur omnes pie
Celse natali Marie
Que plebem iuuit debilem.«

Dieselbe Inschrift in deutscher Fassung enthält das Bild gleichen Gegenstandes in der Berliner Galerie (606 B). W. H. Ca. 98 cm breit, ca. 160 cm hoch. — Vermutlich alter Besitz, ebenso:

3. Drei Heilige: Niklas, Eligius und Ulrich. Schule.

Schloss Zeil bei Leutkirch

(Besitzer: Fürst Wilhelm zu Zeil)

Die vier Evangelisten in zwei Bildern:

1. S. Lukas mit dem Stier und S. Matthäus mit dem Engelchen auf seinem Buch,
2. S. Johannes mit dem Adler und S. Markus mit dem Löwen.

Vermutlich alter Besitz.

STICHE?

In dem Monogrammisten b ∝ S, welchen bekanntlich Harzen mit B. Zeitblom (B. »Stecher«) zu identifizieren sucht, könnte hinsichtlich seiner Signatur mit mehr Fug B. Strigel vermutet werden. Jedoch sind die stilistischen Uebereinstimmungen jener Stiche mit den Gemälden B. Strigels nur allgemeiner Natur. b ∝ S gehört wol der oberdeutschen Künstlergruppe an, allein der schwäbisch-fränkischen und einer 20 bis 30 Jahre älteren Generation als B. Zeitblom, welcher seinerseits um ca. 10 Jahre älter ist als B. Strigel.

Jos. Heller erwähnt in seinem Buche über A. Dürer (das Leben und die Werke etc., 2. Bd. 1827, S. 424) eine im Gegensinn gehaltene, mit dem Monogramm 2 B versehene Kopie nach Dürers Stich: Maria mit dem Affen (Bartsch 42). Ich kenne dieselbe nicht und muss es dahingestellt sein lassen, ob sie auf B. Strigel schliessen lässt oder nicht.

Digitized by Google

HOLZSCHNITTE?

In den von R. Weigel herausgegebenen Holzschnitten berühmter Meister (Leipzig 1851): ein Buntdruck von zwei Platten: Bildnis einer Frau (Maria Blanca? — auch genannt Lady Jane Grey), — vielleicht Arbeit jenes Schülers von B. Strigel, welchen ich in den Museen zu Dresden, Weimar u. a. O. nachgewiesen habe.

Mit Beziehung auf B. Strigel oder einen in Schwaz und Tratzberg thätigen Gehilfen desselben wären noch folgende Werke zu prüfen: »Legende des h. Vaters Franzisci, gedruckt und vollendet in der kaiserlichen Stat Nürnberg durch Hieron. Hölzel in Verlegung des Erbern Kaspar Rosenthaler yetzund wonhaft zu Schwaz, am 7. Tag des Monats Aprilis 1512« und »Das Leben unsers erledigers Jesu Christi nach lauttung des h. Ewangeli etc. gedruckt und volendt, in der kayserlichen stat Nürnbergk durch Johannem Stüchs. In Verlegung des Erb. Caspar Rosentaler, Yetzund wonhaft zu Schwatz, am achtzehenden tag des monats Februarii 1514.« Ob nun die Vorzeichnungen für die Rosenthalersche Franziskus-Legende von B. Strigel herrühre, wage ich noch nicht zu entscheiden, da das Formengepräge dieser ziemlich kleinen Holzschnitte einen strikten Schluss auf die Eigenart des anweisenden Malers kaum gestattet. Manches erinnert an ihn, so die Neigung zu gedrängten Frauengruppen, welche zu Seiten der Hauptscene aus Thoren treten (wie in No. 183 der Münchener Pinakothek und in 1197 A der Berliner Galerie), z. B. in den Bildern: Ausbreitung des Mantels vor dem jungen Franziskus (1. Kapitel) und Heilung des Johannes (4. Wunderzeichen). Bemerkenswert ist auch die ungeschickte Behandlung der Finger, welche hier — vermutlich unter dem Einfluss der Technik und des kleinen Mafsstabes — oft froschartig oder an nasse, zum Trocknen aufgehängte Lederhandschuhe gemahnt. Eine Jünglingsgestalt im Bilde von der Predigt des h. Franz über das Kreuz erinnert an Aehnliches im Stammbaum zu Tratzberg. Dagegen lässt im Rosenkranzbilde (am Schluss) Christus auf irgend eine Vorlage von Hans Holbein dem jüngeren schliessen. Diese Holzschnitte sind teils 1511, teils 1512 datiert. — Von andrer Hand scheinen die sehr kleinen und (mit Ausnahme der Gewänder) ziemlich roh behandelten Holzschnittchen zum Leben Christi.

In den Holzschnitten der Kunne-Drucke (vgl. oben I) konnte ich keinen evidenten Zusammenhang mit dem Stil B. Strigels, noch mit demjenigen anderer Maler Memmingens entdecken.

Digitized by Google

EINE ZEICHNUNG VON HANS SEBALD BEHAM

VON HERMANN LÜCKE

Das städtische Museum in Leipzig besitzt eine Sammlung von Handzeichnungen älterer Meister, aus welcher bisher nur einige wenige Blätter zur öffentlichen Kenntnis gelangten.[1]) Die Sammlung wurde zu Anfang dieses Jahrhunderts von dem Hofrat Gehler, einem Mitgliede des Leipziger Magistrats, angelegt; nach dem Tode desselben (1822) kam sie in den Besitz des Regierungsrates Heinrich Dörrien und wurde 1858 als Vermächtnis des letzteren Eigentum des Leipziger Museums.

Die Mehrzahl der Zeichnungen, denen in Dörriens handschriftlichem Katalog häufig sehr grosse Künstlernamen beigelegt sind, ist ohne hervorragenden Wert; doch finden sich neben vielen gänzlich unbedeutenden Blättern auch solche, die auf entschiedenes Interesse Anspruch haben. Aus der italienischen Schule ist nichts von Bedeutung vorhanden; dagegen hat die Sammlung eine Anzahl bemerkenswerter Stücke von deutschen Meistern des XVI und von Niederländern des XVII Jahrhunderts aufzuweisen; ziemlich beträchtlich ist auch die Reihe der Zeichnungen von deutschen Malern des XVIII Jahrhunderts.

Eines der interessantesten Blätter der Sammlung ist das im vorliegenden Heft des Jahrbuchs reproduzierte, eine Federzeichnung, 0,18 hoch, 0,28 breit. In dem Dörrienschen Katalog wird das Blatt dem Hans Sebald Beham zugewiesen, und meines Erachtens ist kein Grund vorhanden, an der Urheberschaft desselben zu zweifeln. Das mit flüchtiger Hand hingeschriebene Monogramm (links oben) macht den Eindruck der Echtheit, es ist dasjenige, mit welchem H. S. Beham die Arbeiten seiner späteren Periode (vom Jahre 1531 an) zu signieren pflegte.

Die Zeichnung hat den Charakter eines ersten Entwurfes. Eine Ausführung oder Verwendung der Skizze findet sich in keinem der uns bekannten Werke des Künstlers. Möglich daher, dass die Ausführung unterblieb, möglich auch, dass das Werk, in welchem der Entwurf ausgeführt wurde, verloren ging.

Der Gegenstand der Darstellung gehört dem Gebiet der römischen Geschichte an, welchem S. Beham als Anhänger der italienischen Renaissance seine Stoffe mehrfach entlehnte, und das Blatt ist schon insofern interessant, als der Gegenstand, Virginia vor Gericht, keiner von den damals häufig behandelten ist.[2]) Auf dem

[1]) Woltmann (Holbein, 2. Aufl. II. 84, 131) erwähnt zwei Blätter: eine Federzeichnung (Entwurf zu einem Altarflügel mit der Darstellung Aller Heiligen) von H. Holbein d. Ä. und eine Federzeichnung (Madonna mit dem Kind) von H. Holbein d. J. (die Echtheit der letzteren scheint mir nicht ganz sicher); W. Bode (Studien zur Geschichte der holländischen Malerei, p. 329) eine Federzeichnung von J. van Bronchorst.

[2]) Ein kleines, früher H. Holbein d. J. zugeschriebenes, grau in grau gemaltes Bild der Dresdener Galerie (s. Woltmann a. a. O. p. 124) und ein Kupferstich von G. Penz stellen denselben Gegenstand dar. Sie haben in der Komposition weder unter sich, noch mit der vorliegenden Zeichnung Verwandtschaft.

Digitized by Google



JAHRBUCH D. K. PREUSS. KUNSTSAMMLUNGEN 1885
LICHTDRUCK VON G. NEUMANN IN BERLIN.

Digitized by Google



HANS SEBALD BEHAM.

FEDERZEICHNUNG IM STÄDTISCHEN MUSEUM ZU LEIPZIG

Digitized by Google

Digitized by Google



HANS SEBALD BEHAM.

FEDERZEICHNUNG IM STÄDTISCHEN MUSEUM ZU LEIPZIG

Digitized by Google

Digitized by Google

vor einer Nische thronartig erhöhten Richterstuhl im Mittelgrund sitzt Appius Claudius, die lebhaft bewegte Figur zur Linken ist sein Klient und Helfershelfer M. Claudius, der Virginien als seine Sklavin beansprucht; die beiden Figuren rechts vom Richterstuhl sind die Verteidiger Virginiens, ihr Oheim Numitorius und ihr Verlobter L. Icilius; sie selbst steht links unter der Volksmenge, hinter ihr Virginius, der mit dem Messer zum tödtlichen Stoss ausholt. Der nur erst mit den flüchtigsten Linien angedeutete architektonische Hintergrund sollte offenbar das römische Forum darstellen. Virginius ist mit dem antiken Helm als römischer Krieger gekennzeichnet; die Figuren auf der Estrade im Hintergrund rechts von dem Richterstuhl sind gleichfalls als Krieger kenntlich. Von den übrigen Gestalten zeigen die, welche schon in bestimmteren Umrissen ausgeführt sind, Kostümformen des XVI Jahrhunderts. Die Nebenfiguren sind grossenteils nur erst oberflächlich skizziert, während die Hauptfiguren bereits in klaren und sicheren Linien hervortreten.

Der Charakter der künstlerischen Thätigkeit S. Behams während jener späteren, um 1531 beginnenden Periode war vornehmlich durch den wachsenden Einfluss der italienischen Renaissance bestimmt. In einzelnen Fällen lässt sich nachweisen, dass er italienische Vorbilder ganz direkt benutzte. In dem grossen Holzschnitt »der Jungbrunnen« ist bekanntlich die eine der nackten weiblichen Gestalten des Hintergrundes die getreue Kopie der Minerva in dem von Marcanton nach Raphael gestochenen »Paris-Urteil«, eine der männlichen Gestalten, der aus dem Bade Steigende, die nicht minder getreue Nachbildung einer Michelangeloschen Figur, des einen der von Marcanton gestochenen »Kletterer«. Im Allgemeinen wird man die Einwirkung des Renaissance-Ideals hauptsächlich in dem freier entwickelten Schönheitsinn zu erkennen haben, der sich in den Werken dieser späteren Periode fast überall, zuweilen schon auf Kosten des Charakteristischen, kundgiebt; die Figuren haben statt der früheren Derbheit und Gedrungenheit schlankere Verhältnisse, gefälligere Formen. Dann und wann ist mit der zunehmenden Leichtigkeit des Vortrags wohl auch ein Nachlassen der künstlerischen Kraft bemerklich, im Ganzen jedoch ein Fortschreiten in der durch die Renaissance bezeichneten Richtung.

Zu dem Stilcharakter dieser späteren Periode stimmt das vorliegende Blatt, im Ganzen der Komposition wie im Einzelnen. In der Formeneigentümlichkeit sämtlicher Figuren fällt die Schlankheit der Proportionen sofort und sehr entschieden ins Auge. Die beiden interessantesten Figuren des Blattes, Appius Claudius und sein Klient, sind in Geberde und Haltung nicht bloss charakteristisch, sie zeigen zugleich eine Freiheit der Bewegung, die unverkennbar auf klassische Renaissance-Vorbilder hinweist und in den Figuren der gleichzeitigen deutschen Kunst nicht häufig angetroffen wird. Durch die Gestalt des Appius Claudius kann man an die des Prokonsul Sergius in Raphaels »Erblindung des Elymas« erinnert werden, welche Komposition S. Beham jedenfalls aus dem Stich des Agostino Veneziano kannte.[1] Bei der Figur des Virginius ist offenbar auf eine schöne Bewegung zunächst und hauptsächlich, auf das Charakteristische der Haltung weit weniger Bedacht genommen. Man kann bei derselben, was ihre Stellung und Bewegung ganz im Allgemeinen betrifft, vielleicht an den einen vorwärts schreitenden Krieger denken, der in dem Marcantonschen Stich nach Raphaels »Bethlehemitischem Kindermord« mit so schwungvoller, aber freilich zugleich sehr energischer Bewegung das Schwert aus der Scheide zieht. Die genannten

[1] Der Sitz des Prokonsul hat, nebenbei bemerkt, einen ähnlichen nischenförmigen Hintergrund, wie der Richterstuhl des Appius Claudius.



Digitized by Google

drei Hauptgestalten des Blattes sind in den Konturen so frei entwickelt, dass sie auch von der Hand eines gleichzeitigen Italieners herrühren könnten.

Schon hiernach wird man geneigt sein, die Entstehung der Zeichnung in die letzte Zeit S. Behams zu setzen. An Leichtigkeit der Behandlung möchte ihr unter den wenigen uns bekannten Zeichnungen aus der späteren Periode des Künstlers keine ganz gleich kommen. Hinsichtlich der Typen ist bei der Kleinheit und dem skizzenhaften Charakter der Figuren die Möglichkeit einer fruchtbaren Vergleichung mit anderen Behamschen Werken nicht vorhanden.

Besondere Beachtung verdient der Stil der Komposition. In der ganzen Anlage derselben, in der Anordnung, dem Aufbau und der Gliederung der Gruppen macht sich der Einfluss von Vorbildern der Renaissancekunst vielleicht noch entschiedener, als in jeder anderen Beziehung geltend und um so auffälliger, als der Einfluss solcher Vorbilder in Bezug auf die Komposition bei anderen Werken S. Behams und auch bei denen anderer deutscher Meister jener Zeit gerade am wenigsten hervortritt. In der Regel ist Behams Kompositionsweise sehr weit entfernt von der Einheitlichkeit im Ganzen und der strengen Gliederung im Einzelnen, die in der vorliegenden Zeichnung so deutlich die Kompositionsgesetze der monumentalen Malerei der Renaissance erkennen lässt. Da wir wissen, dass S. Beham nicht in Italien war, so bleibt nur anzunehmen, dass er sich die Kenntnis dieser Gesetze hauptsächlich durch das Studium der Stiche Marcantons und seiner Schule angeeignet hat. In gleich bestimmter Weise, wie in dem vorliegenden Blatt, tritt uns dieser italienische Kompositionsstil in keinem früheren Werke des Künstlers und vielleicht in keinem Werke eines gleichzeitigen deutschen Meisters entgegen. Auch aus diesem Grunde möchte ich glauben, dass die Zeichnung der spätesten Zeit S. Behams angehört. Ueberdies dürfte eben dieser Charakter der Komposition zu der Vermutung Anlass geben, dass die Zeichnung nicht der Entwurf für ein Kupferstich- oder Holzschnittwerk, sondern die Skizze zu einem Gemälde war.[1]

[1] Der von W. v. Seidlitz verfasste Artikel H. S. Beham im Allg. Künstler-Lexikon enthält die Bemerkung (p. 319), dass »Beham zu Neujahr 1550 dem Frankfurter Rate ein Gemälde schenkte, das jetzt verschollen ist«. Nach einer von Gwinner (Zusätze zu »Kunst und Künstler in Frankfurt a. M.«, p. 7) mitgeteilten urkundlichen Notiz schenkte Beham dem Frankfurter Rate zu Neujahr 1550 eine »Ehrenpforte«, für die er von dem Rate ein Gegengeschenk von 12 Thalern erhielt; diese »Ehrenpforte« war vermutlich, wie auch Gwinner bemerkt, eine Zeichnung.

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google





ALBRECHT DÜRER

BILDNIS DES HIERONYMUS HOLZSCHUHER

ORIGINAL IN DER K. GEMÄLDE-GALERIE ZU BERLIN

Digitized by Google

MU

Digitized by Google

AUS DER GEMÄLDEGALERIE DER KÖNIGLICHEN MUSEEN

DES HIERONYMUS HOLZSCHUHER BILDNIS VON ALBRECHT DÜRER

VON JULIUS MEYER

·HIERONIM9·HOLTZSCHVER·ANNO·DÕNI·1526·
·ETATIS·SVE·52·

Der heliographischen Abbildung, welche den Lesern des Jahrbuchs das für die Berliner Gemäldegalerie neu erworbene Werk Dürers vor Augen führt, hat der Text wenig hinzuzufügen. Ueber die Erwerbung des Gemäldes, seine frühere Restauration und die hier vorgenommene Herstellung des ursprünglichen Hintergrundes ist im Allgemeinen schon berichtet; im Uebrigen giebt das Bild durch Inschrift und Monogramm, sowie durch seine authentische Herkunft und Geschichte so klare und vollständige Rechenschaft von sich selbst, dass der Forschung hier nichts zu thun übrig bleibt. So wenig mithin das Bild ein Problem kunstgeschichtlicher Untersuchung ist, so wenig bedarf andererseits seine künstlerische Bedeutung einer Erklärung. Zu seinem Verständnis bedarf es keiner Erläuterung aus den Eigenheiten der Zeit oder der Schule oder des Künstlers. Es gehört zu jenen nicht häufigen Kunstwerken, die unmittelbar zu dem Beschauer sprechen, ob er nun Laie, ob er Kenner oder Künstler sei. Selbst von Solchen, die zur bildenden Kunst kein näheres Verhältnis haben, die ihr Reiseweg einmal nach Nürnberg und vor das Bild geführt hatte, als es sich noch bei einem der Freiherrn von Holzschuher befand, konnte man neuerdings noch die Aeusserung vernehmen, dass sich ihnen das Bild wie kaum ein zweites eingeprägt habe. Dieses Vermögen aber, sich einzuprägen, das ist die Löwenklaue, an welcher der Genius erkannt wird. Doch selbst der geniale Meister erreicht nicht immer diese durchgreifende und dauernde Wirkung; dazu muss seine gestaltende Hand auf ein Objekt treffen, das in edler Erscheinung ein volles energisches Leben birgt und daher zu seinem künstlerischen Ausdrucke alle Kräfte des Meisters herausfordert, aber auch alle seine Kräfte entfesselt. Es bedarf nur eines Blickes auf das von Dürer in dem gleichen Jahre 1526 gemalte

Digitized by Google

Bildnis des Jakob Muffel, um zu erkennen, wie zu jener absoluten Höhe der Vollendung, die nur wenigen Meisterwerken eigen ist, nicht bloss das volle Können des Meisters, sondern auch die Gunst der Natur, der er sich gegenübergestellt findet, erforderlich ist. Den Vergleich näher durchzuführen, bleibe dem Beschauer überlassen, der beide Bilder in unmittelbarer Nähe vor sich hat: wobei nur zu berücksichtigen ist, dass in dem Porträt des Holzschuher die noch vollkommnere Erhaltung des Kopfes zur Grösse der Wirkung gleichfalls Einiges beiträgt.

Unsere Aufgabe hier ist lediglich, über die Persönlichkeit des Dargestellten sowie über die Geschichte des Bildes was etwa wissenswert erscheinen mag beizubringen.

Die Geschichte des Mannes beschränkt sich im Wesentlichen auf die Ehrenstellen, die er in seiner Vaterstadt bekleidet hat: Aemter und Würden, die uns wohl seine Tüchtigkeit bezeugen, aber doch auch zu den Vorrechten seiner Geburt gehörten. Hieronymus Holzschuher — so schreibt in seinem niederländischen Tagebuche Dürer den Namen, während die Inschrift auf unserer Tafel Holzschuer lautet — entstammte einer der angesehensten Patrizier-Familien Nürnbergs, die ihren Stammbaum bis zum Jahre 1130 zurückführte und schon 1332 zu jenen »alten Geschlechtern« zählte, welche als die »primi Patres« den eingebornen Adel bildeten, das besondere Vorrecht genossen, »auf dem Rathauss vonn gar alters hero getanntzt zu habenn unnd noch tanntzen zu sollenn«,[1]) vor Allem aber zur Regierung der freien Reichsstadt berufen waren. Hieronymus, aus der sogenannten roten Linie stammend und der Stammvater der karol.-hieronymischen Linie, die schon im XVI Jahrhundert wieder erlosch, war (wie sich aus der 1529 auf ihn geprägten Denkmünze ergiebt) 1469 geboren, wurde 1499 in den inneren Rat aufgenommen, 1500 zum jüngeren, 1509 zum älteren Bürgermeister erwählt und 1514 zum Septemvir berufen (so hiessen die sieben »alten Herren«, denen die Leitung der öffentlichen Angelegenheiten anvertraut war). Auch kirchliche Ehrenämter hat Holzschuher bekleidet. Von seiner Gattin Dorothea (vermählt 1498), der Tochter des Nürnberger Arztes Hieronymus Münzer von Feldkirchen, hatte er drei Söhne. Von diesen war der älteste, gleichfalls Hieronymus genannt, bedeutender und berühmter als sein Vater, an der denkwürdigen Geschichte jener Tage als Abgesandter der Stadt zu den Reichstagen von Worms, Regensburg und Augsburg beteiligt; vornehmlich aber führte er den Glanz seines ganzen Geschlechts herauf, indem er am 28. Sept. 1547 von Kaiser Karl V »Wappen und Adelsfreiheit« für sich und die gesamte Familie bestätigt erhielt.[2]) Der alte Hieronymus war schon am 9. Mai 1529 mit Tode abgegangen, drei Jahre also, nachdem Dürer sein Bildnis gemalt hatte. Schon in früherer Zeit hatte der Künstler zu Mitgliedern der Familie Holzschuher in naher Beziehung gestanden: das bezeugt die sogenannte Holzschuhersche, wohl am Anfang des XVI Jahrhunderts in die Sebalduskirche gestiftete Tafel, die Beweinung Christi (jetzt im Germanischen Museum, No. 185), mit dem Monogramm Dürers und jedenfalls aus

[1]) Dekret der Septemvirn von 1521, s. Gatterer, Historia genealogica dominorum Holzschuherorum, Nürnberg 1755, I. pp. 19, 104 f.

[2]) S. Gatterer, l. c. II No. 205. Unter den Gründen für die »Bestättigung« werden angeführt: »das alt Erbar herkommen und wesen des Geschlechts der Holtzschuecher, unnd Insonnders, die Erbarkait, Redlichait, Fromkait, adenlich guet Sitten, Tugent und vernunfft, so wir an vorgedachten Hieronimussen Holtzschuecher erkennen,« dann auch die Dienste, welche die Vorfahren und »Insonderhait gemelter« Hieronymus den Römischen Kaisern und Königen geleistet haben.

der Werkstatt des Meisters.[1]) Insbesondere aber zählte Hieronymus zu dem Kreise der Freunde, für welche Dürer auf seiner niederländischen Reise, wie er uns im Tagebuch derselben erzählt, allerhand Geschenke einkaufte. So befand sich in dem »grossen Ballen«, den er von Antwerpen aus am 5. Mai 1521 an Hans Imhof nach Nürnberg absandte, für »Hern Hieronymus Holzschuher ein übergross Horn« (sicher ein Trinkhorn.[2]) Dass die Gabe nicht unpassend war, wird der aufmerksame Beschauer dem geistvollen und energischen Kopf, wie ihn Dürer gemalt hat, wohl entnehmen können. Allein Hieronymus war auch unter jenen angesehenen Freunden des Meisters, die sich durch gemeinsame geistige und gemütliche Interessen nahe verbunden fühlten: er gehörte mit zu jener kleinen Gemeinde von Luthers Gesinnungsgenossen, die Caspar Scheurl (in einem Brief vom 23. Dezember 1518 an Johann Staupitz) als Zuhörer des Predigers Wenzel Link aufzählt: Hieronymus Ebner, Caspar Nützel, Hieronymus Holzschuher, Lazarus Spengler, Albrecht Dürer und Scheurl selbst, »alle nach einem Grusse Luthers gar sehr verlangend«. Und weiter in einem Briefe des Scheurl an M. Luther und Otto Beckmann vom 9. Mai 1519 lässt sich diesen beiden nebst H. Ebner, C. Nützel und A. Dürer auch Hieronymus Holzschuher empfehlen, er gleichfalls gehörig zu der »omnis nostra sodalitas nominis vestri studiosissima«.[3]) Den aufrichtigen, unerschrockenen Anhänger der neuen Lehre und Bewegung wird man gleichfalls aus dem Bilde erkennen können: das eben ist die vollendete Kunst solcher Bildnisse, dass sie die ganze Persönlichkeit zum Ausdruck bringen, in der die Mannigfaltigkeit eines reichen Lebens beschlossen liegt und Zug für Zug zur Erscheinung kommt.

Weder in den urkundlichen Zeugnissen, die uns vom Meister erhalten sind, noch in Gatterers ausführlicher Geschichte des Holzschuherschen Geschlechtes ist des Bildnisses gedacht, während sich dort die auf Hieronymus geprägte Denkmünze vom Jahre 1529 abgebildet findet.[4]) Die früheste Nachricht, die über das Bild erhalten zu sein scheint, bringt Sandrart in seiner Teutschen Akademie (Nürnberg 1675, I. 223).[5])

[1]) Dass diese Tafel — wie man wohl gemeint hat — nicht von Hieronymus selber gestiftet ist, erhellt aus den kleinen Figuren der Stifter, welche die Familie des Hieronymus nicht darstellen können. War der Besteller vielleicht Sigismund Holzschuher, † 1499, dessen Söhne und Töchter der Zahl nach mit jenen Donatoren übereinstimmen? S. Gatterer, l. c. Stammtafel XI und p. 231.

[2]) S. Fr. Leitschuh, Albrecht Dürers Tagebuch der Reise in die Niederlande, Leipzig 1884, S. 77.

[3]) S. Thausing, Dürer, 2. Auflage, Leipzig 1884, II. 238.

[4]) Tab. XVI. Avers: Brustbild des Hieronymus im Profil nach rechts, in deutlicher Aehnlichkeit mit dem Bildnis, nur der Haarwuchs auf der Stirn etwas voller, mit der Umschrift: Hieronymus Holtzschuer senior aetatis suae LX; Revers: das Holzschuhersche Wappen mit dem Wahlspruch: munificentia amicos patientia inimicos vince. MDXXIX.

[5]) Noch ist eine Kopie des Bildes vom Jahre 1578 in gleicher Grösse vorhanden: das einzige mir bekannte Zeugnis für das Ansehen, in dem das Bild im XVI Jahrhundert stand. Sie trägt das Monogramm des Malers Hans Hoffmann von Nürnberg, der, seit etwa 1548 thätig, zu den Nachahmern Dürers gehörte, insbesondere die feinen Aquarell-Zeichnungen des Meisters kopierte, später als »Röm. Kais. Majest. Diener und Hofmaler« in den Diensten Rudolfs II erwähnt wird und in Wien, nach einer Nachricht um 1592, nach anderer im Jahre 1600, gestorben ist. Jene Kopie, gegenwärtig im Herzogl. Museum zu Gotha (No. 330), befand sich zu Anfang des Jahrhunderts in dem bekannten Praunschen Kabinet zu Nürnberg und wurde später nach Koburg verkauft (s. Jos. Heller, Das Leben und die Werke Albrecht Dürers, Bamberg 1827, II. I. 232).

Digitized by Google

Nach Erwähnung des Dürer'schen Selbstbildnisses von 1500, damals noch auf dem Rathause in Nürnberg, heisst es weiter: »So wird auch noch ein anderes auf Holz gemahltes Contrafät eines Holzschuhers in dieser Preisswürdigen Stadt, von des Dürers Hand und bäster Arbeit, mit grosser Verwunderung gezeiget, dafür Anno 1651 ich wegen eines grossen Potentaten [1]) ein grosses Geld gebotten, man wollte aber keinen Preiss benamsen, sondern weil es in der Holzschuern Familie Händen wollten sie dieses Contrafät zu ewigem Gedächtnus ihrer Familie behalten.« Schon damals also war das Bild, wohl in Folge eines Uebereinkommens — worüber indes nichts Urkundliches erhalten scheint —, als Eigentum der ganzen Familie angesehen und damit der ihm zuerkannte grosse Wert bezeugt. Dennoch geschieht weiterhin bis in den Anfang des XIX Jahrhunderts des Bildes kaum noch Erwähnung; in der zweiten Hälfte des XVIII Jahrhunderts war es derart verschollen, dass selbst der ausführliche Christ. Gottl. Murr, der auch die kleinsten Kunstsammlungen aufführt, in seiner »Beschreibung der Merkwürdigkeiten in Nürnberg« (1778) mit keiner Silbe des Bildes gedenkt.[2]) Indes, ganz unbekannt war es auch um jene Zeit nicht. In seinen »Nürnbergischen Münz-Belustigungen« (Altdorf 1764 f.) erwähnt G. A. Will, der überhaupt bemüht ist, über Dürer nähere Nachrichten beizubringen und sein Malerwerk genauer zusammenzustellen, das Holzschuhersche Bildnis zweimal, und wenigstens das eine Mal der Art, dass er aus eigener Anschauung zu sprechen scheint.[3]) Auch innerhalb der Familie ist über die Geschichte des Bildes in den früheren Jahrhunderten nichts überliefert. Es war jeweilig in Verwahr und Besitz des »Senior familiae« — wahrscheinlich war dies Abkommen getroffen worden, nachdem die Linie des Hieronymus erloschen war — und blieb öfter, wohl je nach den Neigungen und Interessen des Besitzers, für Jahrzehnte unbeachtet. So war es bei dem Grossvater des jetzigen Senior (Freiherr August von Holzschuher zu Augsburg) in einer Bodenkammer gut aufgehoben, aber auch den Augen entrückt und seine Besichtigung von Keinem begehrt.[4])

Erst unter dem folgenden Besitzer, an den das Bild 1812 überging, feierte das Porträt des alten Hieronymus gleichsam seine Auferstehung. Es war die Zeit, da in Folge der romantischen Bestrebungen ein fast leidenschaftliches Interesse für altdeutsche Kunst in weiteren Kreisen erwacht war: wohl kein zufälliges Zusammentreffen. Das wieder hervorgeholte Bild — in allem Wesentlichen zum Glück vortrefflich er-

---

[1]) Heller vermutet, für den Kurfürsten Maximilian I. von Bayern, doch starb dieser hochbetagt in demselben Jahre 1651.

[2]) H. C. Arend, Das gedechtniss der ehren u. s. w. Albrecht Dürers, Goslar 1728, § 16, erwähnt das Bild wohl, wiederholt aber offenbar, ohne eigene Kenntnis, die Notiz Sandrarts; D. G. Schöber, Albrecht Dürers u. s. w. Leben, Schriften und Kunstwerke, Leipzig und Schleiz 1769, verwechselt es gar, indem er Sandrart unrichtig ausschreibt, mit dem Selbstbildnis des Meisters; auch J. F. Roth, obgleich ein Nürnberger, Leben Albrecht Dürers, Leipzig 1791, kennt das Bild nicht, während doch die meisten Autoren, die über Dürer gegen Ende des XVIII Jahrhunderts schreiben, das Bildnis des Jakob Muffel anführen, d. h. eine alte Kopie desselben, die sich damals im Pellerschen Hause befand.

[3]) Will zählt III. 250 »das kostbare Dürersche Porträt des Herrn Hieronymus Holzschuher« unter »den alten und neuen Holzschuherischen Monumenten« auf, die einer Beschreibung wert seien.

[4]) Für verschiedene Mitteilungen über den Verbleib des Bildes in der Familie H. bin ich Herrn A. von Holzschuher zu Augsburg zu besonderem Danke verpflichtet, ebenso Herrn Direktor Essenwein in Nürnberg für die zugesandten Notizen.

Digitized by Google

halten — sollte nun auch in seiner vollen Frische, seinem alten Glanze wiederaufleben: noch ist das Protokoll vom 11. Dezember 1815 erhalten, laut welchem nach Familienbeschluss die Restauration des Bildes dem Bamberger Maler J. L. Rotermundt »als vorzüglichem und vorsichtigem Künstler« übertragen wurde. Der vollbrachte denn auch seine Arbeit so gut er vermochte und war selber von dem Resultat so befriedigt, dass er auf der Rückseite der Tafel in sauberer rotfarbiger Schrift vermerkte: »J. L. Rotermundt Bambergensis restauravit 1816«.[1]) Da er fand, dass die Tafel des an sich unberührten und unbeschädigten Bildes auf der linken Seite (im Hintergrunde) einen Sprung hatte, sich aber auf die feste Wiederfügung der Tafel nicht verstand, auch im Uebrigen der helle Grund in Folge von Firnisflecken ungleichmässig und zum Teil getrübt erschien: so war für ihn nichts einfacher, als den ungenügend geflickten und daher deutlich sichtbaren Spalt, wie den Grund überhaupt, zuzudecken, d. h. kurzweg zu übermalen. Zudem in einem Ton, der das weisse Haar und das leuchtende Fleisch noch wirksamer zur Geltung bringen sollte. So verschwand denn gänzlich der ursprüngliche, lichte und durchsichtige Grund, von Dürer gerade zu dem Silberhaar und dem rötlichen Fleisch so fein und eigentümlich gestimmt und mit Meisterschaft auf die lichte Grundierung mit wenigen hell grünlichen Tönen leicht und spielend aufgetragen, um einer dichten, violett-bräunlichen Färbung Platz zu machen, in welcher der Kopf platt und schwer versank.[2])

Indessen, die Wirkung des Bildnisses war unverwüstlich, der Kopf für sich in voller Frische erhalten. Das Porträt, seit seiner Herstellung im Hause des Besitzers auch Fremden zugänglich, wurde rasch in weiteren Kreisen bekannt und lebhaft bewundert; als Joseph Heller es 1822 im Seniorats-Hause der Familie zu Gesicht bekam, war sein Ruf als eines der schönsten Werke des Meisters schon fest be-

---

[1]) Der Mann hiess Johann Lorenz Rotermundt, war zu Bamberg 1760 geboren, übte dort zumeist auch seine Kunst aus und starb zu Ansbach, nicht lange vor 1820. J. H. Jäck, Leben und Werke der Künstler Bambergs, Erlangen 1821, berichtet über ihn: »In seinen späteren Jahren beschäftigte er sich meistens mit Restaurieren alter Gemälde. Ohne seinem Rufe und sonstigem Charakter zu nahe zu treten, ist die Meinung der meisten Kenner, dass die Gemälde, welche er zum Auffrischen bekam, nichts gewonnen, sondern verloren haben«. Von uns Nachkommen aber sei er gepriesen, dass er am Holzschuher-Bildnis die Hauptsache, den Kopf selbst, unberührt liess.

[2]) Der Riss der Tafel ging oben durch den Grund, teilte sich dann in der Nähe des Kopfes für eine kleine Strecke in zwei feinere Spalten und ging weiter durch das Pelzwerk bis an den unteren Rand. Daher war an dieser Stelle auch der Pelz restauriert. Sonst legte Rotermundt seine »ausbessernde« Hand nur da an die Figur, wo sein neuer Grund Haupt- und Barthaar, sowie das Pelzgewand berührte: hier deckte er die einzelnen übergreifenden Haare und Pelzspitzen zum grossen Teil zu und setzte auf seinen neuen Grund nach eigener Erfindung andere an deren Stelle. Diese Zuthaten liessen sich samt dem Grund unschwer entfernen, worauf der alte feine Kontur und die in den alten Grund überspielenden einzelnen Haarlinien wie auch der echte Pelzrand wieder zum Vorschein kamen. Das alte, echte Monogramm hatte Rotermundt nur leicht übergangen und aufgefrischt, den oben links abgegrenzten schmalen Streifen mit der Namens- und Altersangabe in seiner ursprünglichen Färbung belassen. — Das Bild hat noch seinen alten ursprünglichen Rahmen mit dem Schiebdeckel (s. Jahrbuch VI, Amtliche Berichte, p. XXXV), dem jedenfalls die vorzügliche Erhaltung mit zu verdanken ist. — Ueber die treffliche Wiederherstellung des Bildes in seinen ursprünglichen Zustand durch den Restaurator A. Hauser s. den »Kunstfreund« I. 9.

Digitized by Google

gründet.[1]) In Nürnberg verblieb es im Besitz der Holzschuher, zunächst bei den Söhnen des oben erwähnten 1824 verstorbenen Senior familiae, dann, seit 1861, bei Eduard von Holzschuher, dem letzten seines Geschlechts, der in Nürnberg wohnte: in dem ehemaligen Schöpff'schen Hause am Weinmarkt, wo die Aelteren unserer Generation das Bild zumeist noch gesehen haben. Als dieser letzte Nürnberger Holzschuher 1871 verstarb, wurde das Gemälde dem Germanischen Nationalmuseum zur Ausstellung überlassen. Hier hatte es würdige Unterkunft, bis es im Herbst 1884 an die Königlichen Museen gelangte, um dort seine bleibende Stätte zu finden: als ein Meisterwerk deutscher Kunst zum Gemeingut für die ganze Nation.

---

[1]) S. Heller, l. c. II. I. 228. Vgl. auch Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, Leipzig 1843, I. 276 f.; A. von Eye, Leben und Wirken Albrecht Dürers, Nördlingen 1860, S. 445 (»das Bild gehört ohne Frage zu des Künstlers vorzüglichsten Arbeiten«) und M. Thausing, l. c. II. 272 f. (»eines der kostbarsten Denkmäler seiner Malerei«).

Die erste Nachricht über das gleichsam wiederentdeckte Bild scheint das »Deutsche Unterhaltungsblatt« (Nürnberg bei Campe) im Jahre 1816 gebracht zu haben; die Zeitschrift war hier leider nicht aufzutreiben. Schon 1819 war die Trefflichkeit des Bildes eine ausgemachte Sache; das »Neue Taschenbuch von Nürnberg« aus diesem Jahre erwähnt bei der Aufzählung der Kunstschätze der Stadt das Holzschuhersche Porträt als »eines der herrlichsten und am besten erhaltenen Gemählde won Albrecht Dürer« (S. 184). Vgl. auch das Kunstblatt von 1820, S. 118. — Gestochen wurde das Bild 1843 von Friedrich Wagner; doch war schon 1674 ein kleiner recht mittelmäfsiger Stich von Joh. Alex. Böner (Nürnberg, 1647—1720) erschienen, ohne Namen des Malers, mit der Unterschrift: Hieronimus Holzschuer (sic) aet. 57. A. 1526. J. A. Böner fac. 1674, dessen Originalkupferplatte sich noch im Besitze des Germanischen Nationalmuseums befindet. — Im Jahre 1869 befand sich das Porträt auf der »Münchener Ausstellung von Gemälden älterer Meister« (unter No. 20), das einzige Mal, wo es vor 1871 zu öffentlicher Schau kam.



Digitized by Google

STUDIEN ZU GIOTTO[1]

VON KARL FREY

Die Stadt Florenz ist von den italienischen Kommunen zuletzt zur Selbständigkeit und zur freien Bethätigung aller in ihrer Bürgerschaft ruhenden Kräfte und Keime gelangt. Schon lange zuvor, als die Arnostadt noch ein unbedeutendes Nest war unter der Hoheit der toskanischen Markgrafen, dann der Reichsvikare, waren andere Teile Italiens, wenngleich in verschiedener Entwickelung, weit vorausgeschritten: der Norden war seit dem XI Jahrhundert von der municipalen Bewegung ergriffen. Eine Reihe von Kommunen war entstanden, welche im Gegensatze zur Reichsgewalt nach Freiheit und Selbständigkeit rangen und diese auch schliesslich durchsetzten. Im Süden dagegen hatte sich unter kraftvollen und staatsklugen Fürsten eine Monarchie gegründet, deren unerschöpfliche Hilfsmittel von Friedrich II zusammengefasst und bis ins Einzelne möglichst nutzbar gemacht, das Fundament für das gewaltige staatliche Gebäude abgaben, welches in dem Staufer seinen Schöpfer und seinen Erhalter fand. Jene freien Stadtrepubliken Norditaliens verloren sehr bald, bereits vom XIII Jahrhundert an, ihre schwer erkämpfte Unabhängigkeit. In beständigem, gegenseitigen Kampfe untereinander, im Innern von Parteiungen zerrissen, erwiesen sie sich unfähig, die gewonnene Selbständigkeit zu behaupten und in nationalem Sinne weiter auszugestalten, und erzeugten die Tyrannis. Der politische Schwerpunkt lag im Süden der Halbinsel, in diesem normannisch-staufischen Staate mit seiner aus den verschiedenartigsten Elementen zusammengesetzten, aber von einem Willen gelenkten Bevölkerung, mit seinem glänzenden Hofe, welcher auch das Centrum für das gesamte geistige Leben der Nation war. Auch in der Lombardei, in den reichen Handels- und Industriestädten fanden, entsprechend der Regsamkeit auf politischem Gebiete, Litteratur und Kunst Pflege und Ausbildung. Schon im XI Jahrhundert, als nach langer Dunkelheit die Wissenschaft, das klassische Altertum in einer Art von Protorenaissance neu erstanden, als die ganze christliche Welt von einer tiefen religiösen Bewegung erfasst war, welche nicht allein zur Reformation des Papsttumes und zu seiner Machtstellung unter Gregor VII führte, sondern deren Wellen sich auch über Italien hinaus in den Kreuzzügen nach dem Orient fortpflanzten und nun mit neuen Anschauungen und Kenntnissen in ungeheuerer Fülle rückwirkend wiederum das Abendland befruchteten, da hatten an dieser grossen geistigen Strömung auch die

[1]) Einige Anmerkungen sind ihrer Ausdehnung wegen an den Schluss jedes grösseren Abschnittes verwiesen worden.

Digitized by Google

Städte der lombardischen Tiefebene ihren vollgemessenen Anteil. Das Thema verbietet, hier auf Näheres einzugehen. Die Chroniken in Prosa und in Versen, die Streitschriften aus beiden Lagern, die wissenschaftlichen Werke z. B. Anselms, des Peripatetikers u. v. a., kurz die gesamte lateinische Litteratur [1]) giebt dafür genug Beispiele. Allein zu einer selbständigen, nationalen Weiterbildung ist es im Norden nicht gekommen. Durch die kommerziellen Verbindungen teils mit dem griechischen Ostreiche, teils mit den wohlhabenden, blühenden Städten Südfrankreichs wurden, wie so häufig, auch hier Litteratur und Kunsterzeugnisse importiert. In der Kunst herrschten der Hauptsache nach Byzanz, in der Litteratur neben dem Lateinischen die Sprache des Oïl und die Poesie der provençalischen Troubadours, welche sich vielfach an den kleinen Dynastenhöfen Norditaliens aufhielten, Anklang und Nachahmung fanden. Ganz anders im Süden. So universal wie Kaiser Friedrich II, war sein Hof. Auf dem Boden einer alten Kultur, deren Trümmer selbst noch eine unverwüstliche Lebenskraft besassen und den Anstoss zu einer neuen Entwickelung gaben, begegneten einander die verschiedensten fremden Elemente: Die Schiffe, welche alljährlich aus den Häfen der reichen, blühenden Seestädte [2]) sowohl an der adriatischen wie an der westlichen Küste ausliefen, waren nicht blos die Träger einheimischer Produkte, die Überbringer von Waaren des Orients, sie vermittelten ebenso und in noch grösserer Ausdehnung den geistigen Verkehr, vorzüglich mit dem an Industrie und Kunst weit überlegenen Byzanz, welches Jahrhunderte hindurch den Südosten Italiens als Provinz besessen und demselben seinen unvergänglichen, bis in späte Zeiten dauernden, ja sogar noch heute wahrnehmbaren Stempel aufgedrückt hat. Weit entfernt sich zu bekriegen, verbanden sich Einheimisches und Byzantinisches, zwei im Grunde derselben Wurzel, der Antike, entsprossene Richtungen; doch war der neugriechische Strom der stärkere und wirkte intensiver. Dazu die glänzende arabische Kultur aus Sicilien, die einen besonderen Freund in Friedrich II. fand, ferner deutsche wie normännisch-französische Einflüsse, und wie die einzelnen Quellen alle heissen mögen, aus denen sich das bunte, höchst bedeutende geistige Leben am Hofe dieses »christlichen Sultans« zusammensetzte. Der Kaiser begünstigte jedes Streben nach Bildung; Wissenschaft und Kunst fanden in ihm den eifrigsten Förderer. Hier allein im Süden und an

[1]) Cfr. Giesebrecht: De litterarum studiis apud Italos. Berlin 1845; Ozanam: Documents inédits pour servir à l'histoire littéraire de l'Italie etc. Paris 1850, Einleitung; Dümmler: Anselm der Peripatetiker nebst anderen Beiträgen zur Litteraturgeschichte Italiens im XI Jahrhundert. Halle, 1872; Wattenbach: Deutschlands Geschichtsquellen, 5. Aufl., unter Italien; Gaspary: Geschichte der ital. Litteratur. Berlin, 1885 u. a. m.

[2]) Erwähnung mögen die Verse des Guillermus Apulensis in seinen Gesta Roberti Wiscardi (Mon. Germ. script. IX p. 275 von Vers 477 an) finden, welche zunächst zum Lobe Amalfi's gesungen, doch für alle diese Seestädte: Salerno, Neapel, Bari, Trani, Tarent u. s. w. Geltung haben:

Urbs haec (sc. Amalfi) dives opum, populoque referta videtur;
Nulla magis locuples argento, vestibus, auro,
Partibus innumeris. Hac plurimus urbe moratur
Nauta, maris coelique vias aperire peritus.
Huc et Alexandri diversa feruntur ab urbe
Regis et Antiochi; haec freta plurima transit;
His Arabes, Libi, Siculi noscuntur et Afri:
Haec gens est totum prope nobilitata per orbem
Et mercanda ferens et amans mercata referre.

Digitized by Google

diesem Hofe[1]) konnte eine einheimische Litteratur entstehen, eine Lyrik, die, wenngleich dem Inhalte nach der Dichtung der Troubadours verwandt, doch in nationaler Sprache abgefasst, die Vorstufe zu Dante's Idiom wurde. Hier allein auch der Mittelpunkt für eine neue Kunst, welche, zwar schon lange vorbereitet, doch durch den kräftigen Impuls und das glänzende Vorbild des Kaisers sich zu einer nie dagewesenen Blüte entfaltete. Auf die Antike griff der Kaiser unmittelbar zurück: Sie gewährte die Vorlagen zu den Münzen z. B., die er prägen, zu den Bildwerken sowohl in Relief wie als Freiskulptur, mit denen er seine Schlösser, z. B. zu Foggia, zu Castel del Monte, das Festungsthor am Volturnus u. s. w. schmücken liess. Ein gewaltiger Geist hatte eine grosse Civilisation hervorgerufen; aber mit dem Sinken der kaiserlichen Sonne erstarben auch allmählich all die grossen, wissenschaftlichen wie künstlerischen Bestrebungen, die von ihr erwärmt und erhalten wurden. Wie in Deutschland mit dem Untergange der Staufer der schwäbische Stamm und Dialekt die dominierende Stellung in Staat und Litteratur verloren, andere Stämme an die Stelle traten, so auch in Italien seit dem Tode Friedrichs II und Manfreds, da die Anjous unfähig waren, die Stellung fürstlicher Mäcenaten einzunehmen. Der Schwerpunkt verschob sich nunmehr weiter nach Norden, nach Toskana und speziell nach Florenz.

Vorher, etwa vom XI bis zur Mitte des XIII Jahrhunderts war Pisa weitaus die mächtigste Kommune Toskana's. Unbedingte Herrscherin zur See, im Besitze einer zahlreichen, kriegstüchtigen Flotte, deren Unternehmungen nicht ausschliesslich der Eröffnung unbekannter Handelsgebiete und der Ausbeutung neuer Bezugsquellen, sondern zugleich auch höheren, religiösen Interessen, dem Kampfe gegen die Ungläubigen, galten, erfreute sich die Stadt eines ungemeinen Wohlstandes. Und mit dem Reichtume, der alljährlich in Pisa's Mauern strömte, kehrte auch die Kunst ein. Um nur Einiges zu nennen: Aus den Städten an der adriatischen Meeresküste, wo sich überall Kolonien und Faktoreien der Pisaner befanden, kamen die Muster, welche z. B. bei dem berühmten Dom der Stadt befolgt wurden. Die Erzthür des Bonannus am Dom zeigt byzantinischen Einfluss. Nicola Pisano, einer der letzten Ausläufer und Vertreter jener auf die Nachbildung der Antike gerichteten Kunst unter Friedrich II, verpflanzte mit dem Untergange der Staufer diesen Stil nach Pisa. Und wenn auch seine Kunst im Vergleich zur Fridericianischen bereits alle Zeichen des Verfalles an sich trug, sich wie die byzantinische der Erstarrung näherte, sie war doch noch immerhin geeignet, inmitten der rohen und unglaublich niedrig stehenden Produkte der bisher in Toskana arbeitenden Meister eine neue Entwickelung anzubahnen. Und Nicola konnte das um so mehr erreichen, weil er in den Antiken Pisa's, besonders am Dom, welche heute der Campo Santo vereinigt, und an denen sämtliche toskanische Künstler vor Nicola achtlos vorübergegangen waren, Vorbilder wie in Apulien fand, deren seine dekadierende Manier nun einmal bedurfte. Und daraus sind Giovanni Pisano und Giotto hervorgegangen, zwei Meister, welche der versteinernden, antikisierenden Kunst neue Bahnen durch eine grössere Beobachtung und genauere Nachahmung der Natur und der Wirklichkeit vorzeichneten.

Pisa als See- und Handelsstadt empfing mehr in Sachen der Kunst, als dass es selber produktiv auf den Plan getreten wäre. Aber darin lag gerade die Bedeu-

[1]) Unter den vielen Zeugnissen nur dasjenige Dante's in seiner Schrift: de eloquentia vulgari (in den opere minori ed. Fraticelli II p. 174): — ita quod eorum (sc. Federici Caesaris et Manfredi) tempore quicquid excellentes Latinorum enitebantur, primitus in tantorum coronatorum aula prodibat.

Digitized by Google

tung der Stadt, dass sie das Überkommene weitergab und an das Hinterland vermittelte, an Toskana. Und mit dem Momente, wo dieses Hinterland selbst weiter war, verlor Pisa seine dominierende Stellung, war die der Stadt gestellte Aufgabe erfüllt. Dieser Zeitpunkt fiel ungefähr mit dem Untergange der staufischen Macht zusammen. Die Hegemonie zur See ging von Pisa an die Genuesen, dann an die Venezianer über; der Einfluss zu Lande an Florenz.

Mit dem Tode Friedrichs II war der letzte und bedeutendste Feind gefallen, der der Selbständigkeit der Arnostadt nach innen wie nach aussen hinderlich gewesen war. Nun seit dem Jahre 1250 befestigte sich in raschen, fast unmittelbar aufeinanderfolgenden Stössen die Herrschaft des Popolo grasso, d. h. der reichen, in einer beschränkten Anzahl von Zünften geordneten, Gewerbe- und Handel treibenden Bürgerschaft. Fast gleichzeitig wurde Florenz nach aussen die Hegemonie führende Kommune Toskana's und trat in dieser Stellung auch das geistige Erbe an, welches seit den Tagen von Benevent und Tagliacozzo herrenlos geblieben war. Kunst und Wissenschaft waren zwar nicht in dieser Stadt entstanden, aber Florenz hat das bleibende Verdienst, Alles, was in dieser Hinsicht bisher geschaffen war, zusammengefasst und in einer unvergleichlichen und beständig fortschreitenden Entwickelung zur höchsten Blüte geführt zu haben.

Seit der Wende des XII und XIII Jahrhunderts war Umbrien der Herd einer neuen, tief innerlichen, religiösen Bewegung, die sich stossweise durch zwei Jahrhunderte fortsetzte und durch die verschiedenartigsten Ursachen, politische wie elementare, immer wieder Nahrung erhielt. Der Anfang derselben knüpft sich an den Namen des hl. Franz. Zunächst galt es einer Reform des religiösen Lebens: Rückkehr zu den einfachen Zuständen der ersten christlichen Kirche, grössere Teilnahme des gesamten, in Sonderheit des niederen, armen Volkes an derselben durch Eintritt in die Orden der Minoriten und Tertiarier. Aber diese demokratisch-nationale Bewegung in Umbrien bedeutete auch einen neuen Aufschwung in Litteratur und Kunst. Die Begeisterung schuf eine religiöse Lyrik, die Laudendichtung; schuf das geistliche Schauspiel, die Devozione, aber in einheimischer Sprache, aus dem Volke heraus und dem Volke verständlich. Wenn auch roh und primitiv, waren doch darin die Keime, welche, auf florentinischen Boden verpflanzt, in Dante's Schöpfungen die herrlichsten Blüten trieben. In Umbrien erhob sich über den Gebeinen des Volksheiligen das erste Bauwerk eines neuen, wenngleich importierten Stiles. An den weiten Wandflächen daselbst versuchte sich zwar im Anfang eine Kunst, welche eine wesentlich alte Formensprache redete, die byzantische; aber auch hier kam neues Leben mit dem Florentiner Giotto hinein, der in ungeahnter Weise immer auf's Neue die Thaten und Wunder des hl. Franz monumental darstellte. Dante und Giotto sind die beiden Meister, welche der italienischen Kunst neue Bahnen vorgezeichnet haben. Aber während über den ersteren eine ganze Litteratur entstanden ist, zahlreiche Forscher sich mit seinen Werken wie Lebensschicksalen abgeben, ist für die Chronologie der Werke Giotto's di Bondone und damit für die Erkenntnis des Entwickelungsganges des Meisters bisher noch nicht viel gethan worden. Die betreffenden Abschnitte in Crowe's und Cavalcaselle's Geschichte der italienischen Malerei, sowohl in Jordans deutscher Übersetzung wie in der italienischen Ausgabe, enthalten noch immer die neuesten Forschungen über diesen Maler. Von ihnen ist auszugehen bei allen weiteren Untersuchungen, welche in dem Maſse bessere Resultate zu Tage fördern werden, als sie neues urkundliches Material über Giotto verwerten. Die nachfolgende Abhandlung erhebt nun keineswegs den Anspruch, dieser Forderung zu

Digitized by Google

genügen; ich werde mich vielmehr im Ganzen und Grossen in den von Crowe und Cavalcaselle gezogenen Grenzen halten. Was ich von Daten neu gefunden habe, ist in einzelnen Excursen in meinem Buche über die Loggia dei Lanzi (citiert als L. d. L.) kurz zusammengestellt. Doch schien es mir erspriesslich zu sein, das bekannte Material einmal zu ordnen und auf seinen historischen Wert hin zu prüfen; möglich, dass sich einige neue Gesichtspunkte dabei ergeben; auch wird sich Gelegenheit zu einigen stilistischen Beobachtungen finden.

I

Nach einer alten Tradition gelangte Giotto, der Sohn eines Bondone aus Vespignano, einem Orte bei Florenz, von niedriger Herkunft und Beschäftigung zur Malerei und in das Atelier Cimabue's zu Florenz. Camillo Laderchi in einem oft citierten Aufsatze »Giotto«[1]) erzählt nach einem anonymen Dantekommentator einen anderen Bericht, wonach der Knabe von seinem Vater für die Lanazunft bestimmt worden wäre, jedoch seine Zeit mehr bei den Malern als in dem Fondaco eines Wollhändlers zugebracht hätte und endlich vom Vater dem Cimabue übergeben worden wäre. Die Erzählung, welcher Crowe und Cavalcaselle und Milanesi,[2]) als aus dem Ende des XIV Jahrhunderts stammend, mehr Glauben schenken als der anderen, findet sich in dem von Pietro Fanfani herausgegebenen Dantekommentar als Erklärung der berühmten Verse im elften Gesange des Purgatoriums:[3])

Credette Cimabue nella pintura
Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido.

Allein bei näherer Betrachtung verliert diese Quelle viel von ihrem Wert: Fast durchgehend hat der Anonymus aus früheren Dantekommentaren und historischen Quellen geschöpft, von denen die hauptsächlichsten Hegel[4]) nachgewiesen hat: aus Villani, aus dem Kommentar des Pietro di Dante, aus Petrarca, Boccaccio u. a. m.; ja vom elften Gesang des Purgatorio beginnt eine beständig zunehmende, zuletzt im Paradiese wortgetreue Benutzung des Jacopo della Lana aus Bologna. Der Anonymus ist, wie Hegel glaublich gemacht und Fanfani später auch zugestanden hat, eher in das XV Jahrhundert zu versetzen, aus dem auch die drei von Colomb de Batines[5])

---

[1]) Nuova, Antologia, Jahrgang VI; 1867 p. 31 ff.

[2]) Crowe und Cavalcaselle, deutsch I p. 195; italienisch I p. 375. — Milanesi, Vasari I p. 371; hier auch die ganze Stelle aus dem Kommentar abgedruckt.

[3]) Commento alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino del secolo XIV — per cura di Pietro Fanfani in der Collezione di Opere inedite o rare dei primi tre secoli della lingua — per cura della R. Commissione pe' testi di lingua nelle provincie dell' Emilia. Bologna 1866—1874; II p. 187 f.

[4]) Über den historischen Werth der älteren Dantekommentare. Leipzig 1878; p. 57 ff.

[5]) Bibliografia Dantesca II p. 348 ff. Um zu einem noch genaueren Resultate zu gelangen, bedürfte es der Einsicht in die Handschriften, besonders in die des dritten Teiles des Paradieses, welcher in den a. a. O. verzeichneten codices fehlt. Der codex Palatinus ferner (Colomb de Batines a. a. O. p. 350) hat an seinem Ende: Finito. lopera. Dinferno. Del poeta Dante alleghierj fiorentino q° di xiiij° di giungno Mcccc°lxxxv Dio Gratias. Amen. Vorausgesetzt, dass die Note die gleichen Schriftzüge wie der ganze codex hat, würden wir

Digitized by Google

verzeichneten Handschriften stammen. Damit würde aber der Anonymus als Zeitgenosse Ghiberti's zu betrachten sein; und es fragt sich, wem von beiden die grössere Glaubwürdigkeit beizumessen sei? Dieselbe darf Ghiberti beanspruchen, welcher in seiner Jugend noch Entwürfe von Giotto's Hand — er erwähnt die abbozzi zu den Reliefs am Campanile — gesehen hatte.[1] Seine Erzählung beruht auf älteren Berichten[2] und nichts hindert, solche schon in das Trecento, ja unmittelbar bis in Giotto's Zeit zurückzuverlegen. Das Unwahrscheinliche, welches ihr anhaftet, ist, wie so häufig, allmählich hinzugekommen als gelegentliche Ausschmückung bei verschiedenen Wiederholungen eines ursprünglich durchaus einfachen Faktums. Man vergleiche z. B., wieviel neue novellistische Züge Vasari, dem bei seiner vita Giotto's nur Ghiberti's Version vorlag, aber zu mager erschien, hinzuzufügen für nötig erachtet hat![3] Nach deren Subtraktion bleibt immer noch ein glaubwürdiger, ächter Kern übrig: wie Giotto als Kind bereits Beweise seines frühreifen Talentes gezeigt hat, und bei Cimabue in die Lehre gekommen ist. Der Bericht des Anonymus erweckt dagegen eine Reihe Bedenken.[4] So lässt er Giotto in Florenz selbst geboren sein. Dieses keineswegs grosse Versehen könnte sich vielleicht durch die Annahme erklären, dass der Anonymus, der nach Fanfani durchaus ein Florentiner sein soll, nach Colomb de Batines sogar »vielleicht« mit Filippo Villani identisch ist, gerade nicht aus der Arnostadt stammt; dem Fremden genügte die grosse Kommune, nicht eine unbedeutende Ortschaft in der Nähe derselben. Sodann weiss er, dass der Maler in Florenz, Neapel, Rom und auch in Bologna gearbeitet hat. Es fällt auf und zeigt die geringe Kenntnis des Autors, dass Orte mit den berühmtesten Malereien Giotto's, wie Assisi und Padua, überhaupt nicht genannt sind und von den Städten der Romagna und Norditaliens auch nur das eine Bologna, wo sich Giotto weder nach der Überlieferung bei Ghiberti-Vasari, noch sonst nach Urkunden aufgehalten hat. Bologna giebt nun aber dem Anonymus noch Gelegenheit, »nach Hörensagen« eine Anekdote von dem schlagfertigen Witze des Meisters zu erzählen, wobei so unbestimmt wie nur möglich von Giotto's Malereien für einen ungenannten, gerade damals in Bologna amtierenden Kardinallegaten, mit dem der Vorfall stattgefunden haben soll — una cappella in Bologna, un vescovo etc. —, die Rede ist. Nun wissen wir zwar, dass Jacopo Gaetani Stefaneschi, der bekannte Gönner Giotto's in Rom, von Bonifaz VIII eine Zeit lang mit der Legation in der

---

hier sogar eine recht späte Handschrift haben, und es käme dann auf das Verhältnis desselben zu den beiden anderen Originalhandschriften an, um die Chronologie auch für diese zu bestimmen. Ist durchgehend das Jahr 1485 anzunehmen, so würde die ganze Notiz nach derjenigen Ghiberti's anzusetzen sein.

[1]) S. Vasari ed. Le Monnier I p. XIX.

[2]) Vasari ed. 1568; vita di Ghiberti p. 285: Solo vi è, per mio (d. h. Vasari's) giudizio, di buono, che dopo hauere ragionato di molti pittori antichi, e particolarmente, di quelli citati da Plinio; fa menzione breuemente di Cimabue, di Giotto; e di molti altri di que' tempi. Et ciò fece con molto più breuità, che non doueua, non per altra cagione, che per cadere con bel modo in ragionamento di se stesso (was Vasari nur zu gern, was ihn selbst anlangte, auch that), e raccontare, come fece, minutamente a una, per vna tutte l'opere sue. Nè tacerò, che egli mostra il libro essere stato fatto da altri; e poi nel processo dello scriuere, come quegli, che sapea meglio disegnare, scarpellare, e gettare di bronzo, che tessere storie, parlando di se stesso, dice in prima persona cet.

[3]) S. die Klage Vasari's über Ghiberti's brevità in der vorigen Anmerkung.

[4]) S. Excurs Nr. 1 hinter dem I. Teil dieser Abhandlung.

Digitized by Google

Romagna betraut war; allein die Nachricht gewinnt darum doch keine grössere Präcision. Vielleicht lässt die mehrfache Erwähnung von Bologna darauf schliessen, dass der Anonymus aus dieser Stadt stammte oder doch in irgend einer näheren Beziehung zu ihr stand. Das »Dicesi« würde dann in Bologna seinen Ursprung haben. Aus dem ersteren Umstande, der Herkunft, würde sich weiter auch sein mangelhaftes Wissen über Arbeiten Giotto's in Florenz erklären, speziell über den Campanile des Domes, dessen ganze Ausführung sogar ausser dem Entwurfe[1]) von Giotto herrühren solle. Dabei hätte der Künstler zwei Fehler begangen, nämlich, dass er den Glockenturm 1) zu schlank (stretto) und 2) ohne Basis (ceppo da piè) gemacht hätte, und, fügt er nach Hörensagen wieder hinzu, der Künstler sei darüber vor Kummer gestorben. Das Platte und Ungereimte gerade der letzten Motivierung liegt auf der Hand. Ich habe mich nun vergeblich nach der Quelle umgesehen, aus der der Anonymus sein eigenes Wissen geschöpft haben könnte. Jacopo della Lana bot ihm nichts in dieser Beziehung; ebensowenig hat er den Ottimo[2]) benutzt, der, wiewohl wesentlich auf den Laneo fussend, hier jedoch mehr weiss und zum Beweise von Giotto's Meisterschaft, wenn auch ganz allgemein, die Werke dieses Künstlers zu Florenz, Rom, Neapel, Venedig, Padua e in più parti del mondo, aber nicht zu Bologna, erwähnt. Der Anonymus hätte sonst sicher seine Reihe von Städten mit den ihm fehlenden Venedig, Padua und den più parti del mondo vervollständigt. Auch die anderen Dantekommentare enthalten nichts. Aber wir haben auch nicht nötig, noch besondere Quellen neben den zwei schon genannten zu vermuten. Wo das eigene Wissen nicht ausreichte, griff der Anonymus auf das, was Andere sagten, und so, als ein blosses Gerücht, giebt er auch die Erzählung, wie Giotto ein Maler ward, welche also denselben Wert wie alles mit »Dicesi« Eingeleitete hat. Dieselbe kann auch nicht einmal Anspruch auf Originalität erheben: Michelangelo z. B. ist auf eine im Grunde gleiche Art zur Malerei gelangt. Nach Allem bleibt somit für uns die Version Ghiberti's bis jetzt die wahrscheinlichste, welche neben aller Anmut auch ein durchaus originales Gepräge hat.

Giotto's Geburt fiel nach Vasari in das Jahr 1276; sein Tod erfolgte nach Villani,[3]) am 8. Januar 1336, d. h. 1337 (stile comune); mit Rücksicht auf die Angabe des

[1]) Das sollen doch wohl die Worte bedeuten: compose — Entwurf; ordinò — Aufbau, Ausführung im Einzelnen. — Dass der Campanile nur zum kleinsten Teile von Giotto herrührt, das geht, abgesehen von den Dokumenten, die ich in der Geschichte des Domes veröffentlichen werde, auch aus stilistischen Gründen hervor. Die beiden unteren Absätze z. B. zeigen sowohl untereinander, wie im Vergleich zu den übrigen oberen eine andere Bildung; zudem muss man es als geradezu unmöglich bezeichnen, dass ein Künstler, und wäre es selbst ein Meister dritten Ranges, so wenig Stilgefühl besessen haben sollte, dass er die Pilaster des zweiten Stockwerkes in die Fensteröffnungen des dritten in ihrer Verlängerung habe hinein laufen lassen; vielmehr hat Giotto nur den untersten Absatz ausgeführt, den ceppo da piè, mit den hauptsächlichsten Reliefs, wobei Andrea Pisano ihm wahrscheinlich Hilfe geleistet hat; übrigens genug Arbeit für die Zeit vom April 1334 bis Januar 1337. Die spätere Zeit ist dann von Giotto's Entwurf des Ganzen und von dem Modell, das er wahrscheinlich zur Erläuterung desselben aufgebaut hatte, abgewichen. (S. auch Anmerkung 3 und pag. 114, Anmerkung 1.)

[2]) Ottimo Commento ed. Torri; Pisa, Capurro 1827. Bd. II p. 188.

[3]) Giov. Villani Cronica XI c. 12: — Il quale maestro Giotto tornato da Milano, che'l nostro comune ve l'avea mandato al servigio del signore di Milano, passò di questa vita a dì 8 di Gennaio 1336, e fu seppellito per lo comune a santa Reparata con grande onore.

Digitized by Google

Centiloquio des Antonio Pucci,[1]) wonach der Meister 1336 (d. h. 1337) 70jährig gestorben sein soll, kämen wir auf das Jahr 1267 als Geburtsjahr, was schon bekannt ist.[2])

Als Giotto's erste Arbeiten nach vollendeter Lehrzeit im Atelier Cimabue's führt man nach Vasari's Behauptung heute untergegangene Fresken[3]) in der Chorkappelle der Badia von Florenz auf, wo der Künstler unter anderen schönen Dingen auch eine Verkündigung gemalt habe. Diese nennt Vasari (in beiden Ausgaben) ausdrücklich und hat sie wohl auch gesehen; um so merkwürdiger, dass er die anderen schönen Dinge nicht genauer angiebt, sich auch bei der Beschreibung der Verkündigung Worte bedient, die er auch sonst wohl in ähnlicher Weise anwendet.[4]) Und diese gleichsam stabile Ausdrucksweise, sodann der Umstand, dass Ghiberti einfach ohne nähere Zeitbestimmung die Arbeiten der Badia aufführt, dass ferner Vasari überhaupt zu keiner festen Ansicht über Giotto's stilistischen Entwickelungsgang gekommen zu sein scheint, um unterscheiden zu können, was frühe, was späte Malerei war, alles dies führt mich dazu, der ganzen Notiz keine Bedeutung beizumessen.[5]) Giotto's erste Arbeiten haben wir in Assisi zu suchen, wohin er als Cimabue's Gehilfe gekommen sein kann.

---

[1]) Delizie degli Eruditi ed. Ildefonso di San Luigi Bd. VI, canto LXXXV, p. 119 f.

Nell'anno, a'dì dicennove di Luglio,
Della Chiesa maggiore il Campanile
Fondato fu, rompendo ogni cespuglio,
Per Mastro Giotto, dipintor sottile,
Il qual condusse tanto il lavorio,
Che' primi intagli fe con bello stile.
Nel trentasei, siccome placque a Dio,
Giotto morì d'età di settant' anni,
E'n quella Chiesa poi si soppellio.
Poscia il condusse un pezzo con affanni
Quel solenne Maestro, Andrea Pisano,
Che fe la bella porta a San Giovanni;
Ma per un lavorio, che mosse vano,
Il qual si fece per miglioramento,
Il maestro gli fu tratto di mano;
E guidol poi Francesco di Talento,
Infinchè al tutto fu abbandonato,
Per dar prima alla Chiesa compimento cet.

[2]) So Crowe und Cavalcaselle a. a. O. ital. Ausg. I p. 376.

[3]) Fresken müssen es gewesen sein, da Vasari die Altartafel besonders nennt, freilich ohne Angabe, was sie darstelle.

[4]) Die Worte lauten in der vita di Giotto (ed. 1568 p. 120): ma particolarmente vna nostra Donna, quando è annunziata, perche in essa espresse viuamente la paura, & lo spauento, che nel salutarla Gabriello mise in Maria Vergine, laqual pare, che tutta piena di grandissimo timore, voglia quasi mettersi in fuga. — In ähnlichen Wendungen die Ausgabe von 1550. Vergl. damit die vita Donatello's (Ausg. von 1550; in meiner Sammlung ausgewählter Biographien Vasari's, 1. Donatello. Berlin, Herz 1884; Orthographie genau nach Vasari): laquale (Vergine) impaurita dello improuiso apparire dello Angelo, muoue timidamente ma con dolcezza la sua persona quasi a la fuga etc.

[5]) Es ist ungemein wichtig für die Erkenntnis im Einzelnen, so genau als möglich die Angaben Vasari's, nach beiden Ausgaben von 1550 und 1568, wie die seiner Quellen, soweit sie bekannt sind, also hier des Ghiberti, kritisch zu untersuchen. Auf diesem Wege er-

Digitized by Google

Schon lange vor Giotto's Auftreten hatte frommer Eifer die Basilika des hl. Franz mit grossen, monumentalen Bildwerken geschmückt. Nicht sowohl die Unterkirche, wo nur noch wenig erhalten ist, als vielmehr die ausgedehnten Wandflächen der Oberkirche geben treffliche Gelegenheit, die vorgiotto'sche Kunst zu studieren. Eine Reihe von Malern von Giunta Pisano an, dessen Hand man in der mächtigen Kreuzigung mit dem ausgeschwungenen, verzerrten Leibe Christi an der rechten Wand des rechten Querschiffes[1]) erblickt, bis auf Cimabue hat dort gemalt und zwar zum grossen Teil im byzantinischen Stil, der in Italien, weil der bei weitem bessere und überlegene, auch der allmächtige war. Auch Cimabue, dem Crowe und Cavalcaselle mit Recht die fast gänzlich zerstörten Fresken im Chor der Oberkirche zuschreiben, erweist sich, wie dies schon Ghiberti erkannt hatte, — tenea la maniera greca — von seinem ersten bis zu seinem letzten Werke, den Mosaiken im Dom von Pisa, in seinen Fresken wie in seinen Tafelbildern, auch in der berühmten Rucellai-Madonna[2]) in Sta. Maria Novella zu Florenz, als einen treuen Vertreter der byzantinischen Manier, innerhalb deren er es, wenigstens in seinem Hauptwerke, zu hoher

---

halten wir häufig einen Einblick in die ganze Mache und Arbeit Vasari's; wir können bisweilen konstatieren, wie er zu seinen Behauptungen im Einzelnen gekommen ist, und sind dadurch besser im Stande, den ächten Kern, der fast überall bei ihm vorhanden ist, herauszuschälen. Z. B. in dem vorliegenden Falle scheint mir Vasari auf folgende Weise zu der Behauptung gelangt zu sein, dass die Malereien in der Badia die frühsten Arbeiten Giotto's seien: Ghiberti verzeichnet in seiner kurzen Aufzählung der Werke Giotto's zuerst die ausserhalb, dann als zweiten Teil gleichsam die innerhalb Florenz' vorhandenen Bildwerke des Künstlers; also nach topographischem Gesichtspunkte, offenbar weil er über die Zeit ihrer Entstehung im Unklaren war. Er hält zwar diese Einteilung in einem einzigen Falle nicht inne; — wir finden nämlich unter den Malereien in Florenz an dritter Stelle plötzlich ungenannte Werke in San Francesco di Padova verzeichnet — sonst aber sind diese zwei Rubriken genau beobachtet, so dass man vielleicht desshalb vermuten könnte, »Padova« beruhe auf irgend einem Fehler, sei es des codex', etwa durch Verschiebung einzelner Notizen, sei es des Abschreibers oder auch Ghiberti's selbst. Nun führt Ghiberti als erste Nummer der Arbeiten Giotto's in Florenz die Malereien in der Badia ohne weitere Bemerkung an; und da könnte Vasari auf den Gedanken gekommen sein, dieselben wären auch zeitlich die ersten Erzeugnisse von Giotto's Kunstfertigkeit. Vasari hatte in seiner vita offenbar dieselbe Disposition befolgen wollen, nur in umgekehrter (vielleicht absichtlich?) Reihenfolge, und zuerst die florentiner Werke, dann die ausserhalb der Stadt, mit Einfügung seiner persönlichen Beobachtungen vor den zu seiner Zeit noch vorhandenen Werken. Er zählt auch wesentlich nach Ghiberti's Plan die Badia, Sta. Croce, Carmine, Palazzo del Podestà und della Guelfa — also Arbeiten in Florenz — auf; dann aber verliert er den Faden und berichtet bunt durcheinander von Werken innerhalb wie ausserhalb der Stadt. Damit sind aber Vasari's Angaben chronologisch nicht zu verwerten. Auffällig aber ist, dass Ghiberti zum Teil andere Malereien in der Badia meint, wie Vasari, der z. B. die Halbfigur der Maria mit zwei Seitenfiguren in der Lünette über der Eingangsthür nicht erwähnt. Doch beruht Vasari's Bericht offenbar auf Autopsie.

[1]) S. Excurs Nr. 2 hinter dem I. Theil dieser Abhandlung.

[2]) Baron Liphart hat mich auf eine Madonna mit Kind in dem Umgange von San Giacomo Maggiore di Bologna aufmerksam gemacht, die er mit hoher Wahrscheinlichkeit Cimabue zuteilt. Das Tafelbild der hl. Cäcilie in den Uffizien (erster Korridor Nr. 2), dürfte vielleicht eher von dem jungen Taddeo Gaddi herrühren. (S. L. d. L. p. 114, Anm. 95.)

Digitized by Google

Vollendung gebracht hat, und steht wesentlich auf derselben Stufe wie Guido von Siena und Duccio di Buoninsegna.[1])

Man sollte meinen, dass der junge Giotto, seit seinem zehnten Jahre (nach Vasari), d. h. also seit 1277, der Schüler und vermutliche Gehilfe Cimabue's bei dessen Arbeiten in Assisi, den Stil des Meisters in seinen eigenen Malereien erkennen lassen müsste. In der That, gewisse Figuren und Köpfe in den Franciskusscenen der Oberkirche, wenn sie überhaupt von Giotto's Hand sind, zeigen, wie wir noch sehen werden, einen Zusammenhang mit dem byzantinischen Cimabue. Daneben aber muss Giotto früh unter einen anderen entscheidenden Einfluss gekommen sein, und Crowe und Cavalcaselle weisen darauf hin, dass derselbe von den zwei ersten, der Eingangsthür zunächst liegenden Deckenfeldern der Oberkirche, das eine mit den Gestalten der vier Kirchenväter, das andere mit Christus, Maria, Johann dem Täufer und St. Franz, ausgegangen sei, als deren Urheber sie Philipp Rusutti und Gaddo Gaddi vermuten. Die vier Kirchenväter, zu denen — als sicher von derselben Hand stammend — die Franciskanerheiligen[2]) zu rechnen sind, welche sich immer paarweise, in rundbogigen, durch eine Ziersäule geschiedenen Nischen an dem Eingangsbogen der Thür, dem Deckenfeld zunächst befinden, verraten entschieden römischen Einfluss, speziell Bekanntschaft mit der Kunst der Cosmaten.[3]) Das ganze Arrangement des Deckenfeldes wie des Eingangsbogens, die Einrahmung der vier Dreiecke durch einen breiten Streifen mit Blattornamenten, die aus Vasen, von nackten Genien getragen, hervorspriessen, und worin geflügelte Tiere, eine Art Greifen und Hasen, mit einander abwechseln, weist auf diesen Zusammenhang hin. Besonders aber verraten diese Herkunft die Stühle, Tische und Lesepulte, an denen die vier Doktoren der Kirche mit Franciskanermönchen sitzen, kurz, die ganze Architektur mit den musivischen, im Stil der Cosmaten gehaltenen Einlagen, ferner die Ziersäulen in den Nischen und an den genannten Möbeln mit den gewundenen, mit buntfarbigen Steinchen ausgelegten Schäften, gleich als ob der Künstler irgend einen Klosterhof in Rom,

---

[1]) Man vergleiche nur Cimabue's Madonna in der Akademie zu Florenz mit dem Guido da Siena in San Domenico di Siena, die Ruccellai-Madonna mit derjenigen auf der Majestät Duccio's im Dom von Siena. Meiner Meinung nach gebürt der letzteren bei weitem der Vorzug vor allem, was Cimabue gemalt hat. Guido da Siena, dem Cimabue noch am ehesten zu vergleichen sein möchte, wiewohl er ihn übertrifft, ist wohl ein Zeitgenosse des Florentiners zu nennen. Das Tafelbild in San Domenico ist zu verschiedenen Zeiten übermalt worden, sogar mit Ölfarbe, z. B. an dem weissen Kopftuche der Maria — eingedrückte Umrisse anderer, grösserer Formen unter der heutigen Malerei, wie Crowe und Cavalcaselle in der deutschen Ausgabe (in der italienischen nicht mehr) angegeben haben, konnte ich bei wiederholter, genauester Betrachtung nicht wahrnehmen — am Gewande und endlich auch an der Inschrift. In dieser — hier hat Milanesi Recht — sind wohl ein bis zwei Buchstaben ausgefallen; vielleicht ein L zwischen CC und XX und allenfalls noch ein V oder X zwischen XX und I, so dass wir auf 1276 oder 1281 kämen.

[2]) Die Franciskanerheiligen in der Laibung des Eingangsbogens gehen auf dieselbe Hand zurück wie das erste Deckenfeld, welches die rechte Seite derselben durch das im Text beschriebene Ornament begrenzt. An ihre linke Seite grenzt aber ein Streifen mit Medaillons, in denen sich Halbfiguren weiblicher Heiligen mit ihren Attributen befinden (zum Teil zerstört, doch sehe ich z. B. noch die hl. Lucia, hl. Klara, hl. Katharina u. a. m.). Dieselben scheinen mir von einer späteren Hand, speziell von der des Taddeo Gaddi, zu sein, welcher gleichfalls in der Oberkirche gemalt hat.

[3]) S. Excurs Nr. 3 hinter dem I. Teil dieser Abhandlung.

Digitized by Google

z. B. den von San Paolo fuori le mura, oder denjenigen des Laterans, beide aus dem Beginn des XIII Jahrhunderts, oder Kirchengeräte, wie Kanzeln, Osterleuchter etc., z. B. in Araceli, San Lorenzo fuori etc., gesehen und sich bei seiner Malerei ihrer erinnert hätte. Die vier Kirchenväter selbst sind würdige Gestalten; sie sind zwar ein wenig steif und von ruhiger Haltung, aber doch nur, weil sie, mit ihren Gedanken oder mit den heiligen Schriften beschäftigt und erfüllt vom göttlichen Geiste, ihre Lehren den dabei sitzenden Franciskanerbrüdern mitteilen, die sie anhören oder niederschreiben. Die Malerei ist höchst sorgfältig ausgeführt, in heiteren, hellen Farben; die Gewänder sind gut gefaltet und lassen die darunter befindlichen Körperteile erkennen. Ich finde, diese Darstellungen sind mit weit besserem Verständnisse gemalt, als alles Andere in der Oberkirche, und nicht so ausschliesslich dekorativ und inhaltsleer, wie Crowe und Cavalcaselle behaupten. Über den oder die Maler wissen wir nichts Näheres. Die Namen, Filippo Rusutti und Gaddo Gaddi, sind nur Taufen, welche sich auf die stilistische Übereinstimmung dieser Malereien mit den Mosaiken in Rom in der Porticus von Sta. Maria Maggiore [1]) gründen. Allein dieselbe ist keineswegs so gross, um die Annahme eines und desselben Malers für Rom und Assisi zu rechtfertigen. In dem Excurs Nr. 4 bin ich im Gegenteil zu dem Resultat gekommen, dass freilich Rusutti das zweite Deckenfeld in Assisi gemalt haben kann, dass aber Gaddo Gaddi als vermutlicher Mosaicist der unteren Bilder der Porticus von Sta. Maria Maggiore eher Giotto's Einfluss erfahren, als umgekehrt, ihn seinem Landsmanne mitgeteilt habe, und dass endlich für das erste Deckenfeld in Assisi ein den Cosmaten nahe stehender Maler anzunehmen sei, welcher vielleicht einer der Lehrer Giotto's gewesen ist. Es ist schwer zu einem sicheren Resultat zu gelangen; mehr als Wahrscheinlichkeitsgründe sind nicht anzuführen, da jedes die Zeit der Malereien fixierende Datum fehlt. Jenes Krucifix des Giunta Pisano ist allein datiert — 1236; aber der Schluss wäre voreilig, dass damit die Malereien des rechten Querarmes in dieselbe Zeit gehörten. Hat auch Fra Elia nach seiner Rehabilitierung als Ordensgeneral im Jahre 1236 das Krucifix bei Giunta Pisano, den er kennen mochte, bestellt — das folgt wohl aus dem Umstande, dass Fra Elia am Kreuzesstamme abgebildet war —, so kann dasselbe doch auch später in die Oberkirche gebracht worden sein. Wäre es direkt für die Oberkirche bestimmt gewesen, so müsste diese im Jahre 1236 schon vollendet gewesen sein. Das ist aber wahrscheinlich nicht der Fall gewesen. Die Chorfresken sind jedenfalls erheblich später, da 1240 nach allgemeiner Annahme der Altmeister der florentiner Malerei überhaupt erst das Licht der Welt erblickt hat und durch hervorragende Leistungen die Aufmerksamkeit auch über die engen Grenzen seiner Vaterstadt hinaus hat erregen müssen. Vor 1270 möchten dieselben wohl nicht anzusetzen sein. Papst Gregor IX legte nach der Kanonisation des heiligen Franz am 17. Juli 1228 [2]) den Grundstein

[1]) S. Excurs Nr. 4 hinter dem I. Teil dieser Abhandlung.

[2]) Im Jahre 1228 begann der Bau. Am 30. März wurde der Boden auf dem Collis Inferni von Fra Elia im Namen des Papstes Gregor IX angekauft. (Fea descrizione della Basilica di S. Francesco p. 25; nicht am 28. März, wie Laspeyres, die Baudenkmale Umbriens in Erbkams Zeitschr. für Baukunst, 1872, p. 285 ff., angiebt.) Daher heisst es in einer Urkunde vom 22. Oktober 1228, in der der Papst die Kirche unter seinen Schutz nimmt: — Suscipit sub speciali Apostolice Sedis tutela — Ecclesiam in honorem Sancti Francisci Assisii construendam etc. (Bullarium Franciscanum I, p. 45 f.) Nach Laspeyres (a. a. O.) wäre bereits »nach Verlauf von noch nicht ganz zwei Jahren«, also ca. 1230, der Ordensgeneral mit einem Teile seiner Mönche »in die zum Teile vollendeten Konventsgebäude« gezogen; nach vier Jahren, also 1232, wäre der Bau der Kirche (welcher? der unteren, oder der oberen, oder beider

Digitized by Google

zum Bau des Ordensheiligtumes. Am 25. Mai 1230 erfolgte die Translation von San Giorgio nach der neuen Krypte; also das Felsengrab, seit 1818 die dritte, unterste Kirche, allein für die Aufnahme der Gebeine des Heiligen bestimmt, war fertig. Danach wurden also die Unterkirche, sodann die Oberkirche erbaut. Mag der Bau bei dem regen Eifer und den reichlichen Mitteln auch lange nicht die Zeit beansprucht haben, wie die Kathedralen in anderen Städten, wie in Siena, Ovieto, Florenz, etc.; immerhin ist eine Reihe von Jahren bis zur Vollendung verstrichen. Es wird berichtet, dass Innocenz IV im Jahre 1253 die Basilika des heiligen Franz eingeweiht habe; ich nehme an, dass in diesem Zeitraume von 25 Jahren, von 1228 bis 1253, die zwei Kirchen nebst Krypte vollendet waren; und nun trat Giunta Pisano ein und malte im rechten Querschiff. Nach Morrona[1]) war der Maler noch 1255 und 1258 am Leben, während er 1267 als gestorben bezeichnet wird (quondam). An diese frühesten Fresken der Oberkirche schlossen sich die anderen Arbeiten des Querschiffes an, zunächst die des linken Flügels, dann die der Decke, des Chores und der oberen Längswände etwa in den sechziger, siebziger und achtziger Jahren. Man könnte sich vielleicht vorstellen, dass, wie später unter Papst Sixtus IV florentinische und umbrische Meister wetteifernd zu gleicher Zeit in der Sixtina malten, so auch in der Oberkirche von Assisi eine parallele Thätigkeit mehrer Meister an Chor, Längswänden und Deckenfeldern stattgefunden habe. Da hinein kam nun der junge Giotto, etwa 15jährig, als Gehilfe Cimabue's, d. h. also um 1282; und indem er den Einfluss der Meister etwa des Segens Isaak's oder der Klage um den Leichnam Christi u. a. m., besonders aber derjenigen der

zusammen?) vollendet. Aber warum wurde sie erst 1253 geweiht? Nach Padre Angeli (collis Paradisi amoenitas in Ricci storia di architettura II, p. 151 Nr. 67) wäre im Anfang Mai 1230 in nova Basilica et conventu das Generalkapitel abgehalten worden. Nach Bonaventura (Vita S. Franc. ed Wichart p. 136) trat dasselbe erst bei Gelegenheit der Translation zusammen — convenientibus Fratribus ad Capitulum generale Assisii celebratum, ad Basilicam in honorem ipsius constructam corpus — translatum est. Es heisst aber noch in einer Urkunde vom 22. April 1230 (Bull. Franc. I, p. 60 f.): — Cum igitur apud Assisium in fundo Nobis, et Ecclesie Romane oblato, in loco, qui dicitur Collis Paradisi, in ejusdem Confessoris honorem construatur Ecclesia, in qua recondi debet tam pretiosus thesaurus. (Wadding giebt ein falsches Datum.) Bonaventura aber, der um 1260/61 schrieb, also lange nach Beendigung des Baues, ist dafür kein Gewährsmann; ihm kam es in seiner Vita auf andere Dinge an als auf die genaue Zeitbestimmung der Erbauung der Kirche. Am 6. März 1245 findet sich bei teilweiser Erneuerung eines bereits gegebenen Privilegs unter Abänderung der betreffenden Formel: — Cum igitur apud Assisium in fundo Nobis, et Ecclesie Romane oblato in loco, qui dicitur Collis Paradisi, in eiusdem Confessoris honorem constructa sit Ecclesia, in qua reconditus est tam pretiosus thesaurus. Also die Kirche war erbaut; aber doch wohl nur im Rohen; alles bauliche wie figürlich-ornamentale Detail fehlte noch; und so wird ein Ausdruck einer Urkunde Innocenz' IV vom 10. Juli 1253 verständlich: — Dilecto filio, fratri Philippo de Campello Ordinis Minorum Magistro et Preposito operis Ecclesie sancti Francisci etc. Philippus de Campello erbaute aber den Glockenturm a. 1258. Am 13. Dezember 1260 heisst es: — quod nonnulli Christi fideles de Marocchio quandam pecunie summam in subsidium operis Ecclesie ipsius Sancti Francisci miserunt. (Bull. Franc. a. a. O.) Unzweifelhaft wird Papst Nicolaus IV, der erste Franciskaner, welchen die Tiara zierte, für die Ausstattung des Ordensheiligtumes Sorge getragen haben. Im Bullarium Franciscanum Bd. IV finden sich Urkunden über Donationen kostbarer Weihgeschenke. Durch seine Initiative kann vielleicht auch ein Teil der Malereien der Oberkirche unternommen worden sein und dann von Malern, die auch sonst für ihn gearbeitet haben.

[1]) Morrona: Pisa illustrata II, p. 116 ff.

Digitized by Google

beiden Deckenfelder erfuhr, legte er den Stil und die byzantinischen Formen Cimabue's ab. So könnte es gewesen sein. Wir wissen nicht, ob überhaupt und an welchen Fresken der oberen Längswände in der Oberkirche der junge Giotto beteiligt war, ob Cimabue, wie Vasari sagt, abberufen wurde und danach Giotto als selbständiger Maler die Scenen aus der Franciskuslegende ausführte. Nur vage Vermutungen sind darüber zu machen. Aber eins scheint doch festzustehen: Wenn Rusutti, der Urheber des zweiten Deckenfeldes, und der uns unbekannte Meister des ersten, wie es den Anschein hat, Giotto's Lehrer waren, so müssen beide Felder vor den beiden Mosaiken der Porticus von Sta. Maria Maggiore gemalt sein. Dass ein anderer Maler, Gaddo Gaddi, um 1308 den unteren Teil der Vorhalle mosaicierte, könnte sich vielleicht durch die Annahme erklären, dass Rusutti 1308 schon todt war. Dann stand er aber, als er den oberen Teil der Porticus für Nicolaus IV und die Colonnesen ausführte, in höherem Alter; so hindert also nichts, den Meister in den achtziger Jahren in Assisi thätig sein zu lassen. Wir kennen ja auch nicht seine früheren Arbeiten in Rom, die doch sicher vorhanden gewesen waren. Dasselbe gilt von dem cosmatesken Maler des ersten Feldes. Beide, Rusutti wie der unbekannte Maler Nr. 1, können auch in sofern bestimmend auf Giotto eingewirkt haben, als er durch sie nach Rom und in weitere Kreise gezogen wurde.

Ist es schon schwer, Cimabue's Anteil an den Werken der Oberkirche zu bestimmen, so herrscht womöglich noch grössere Unsicherheit über Giotto's Thätigkeit. Vasari's Angabe, der Meister habe, gerufen von dem Ordensgeneral, Fra Giovanni di Muro della Marca, 32 Geschichten aus dem Leben des hl. Franz an den zwei unteren Längswänden der Oberkirche viele Jahre nach Cimabue's Weggange ausgeführt [1]), ist von den Kunstverständigen von Rumohr an mit Skepsis aufgenommen worden. Weil man einerseits stilistische Verschiedenheiten innerhalb des Cyclus, Mängel, die eines Giotto's nicht würdig seien, auffand, weil man andererseits Vasari eine Reihe von Versehen nachwies, so musste die ganze Nachricht falsch sein. Ohne auf Rumohr, der geringschätzig die Fresken für Mittelgut, etwa von der Hand Spinello's Aretino und seines Sohnes, Parri, erklärte (ital. Forsch. II, p. 67), und auf die anderen früheren Urteile an dieser Stelle einzugehen (s. S. 121 Anm. 1), wende ich mich sofort zu Crowe und Cavalcaselle, welche den Cyclus auf das Eingehendste besichtigt und beschrieben haben (deutsche Ausg. I, p. 181 ff.; ital. I, p. 343 ff.), und worauf ich verweisen kann. Ich muss nun gestehen, dass ich die wirkliche Meinung dieser um die historische Begründung der Kunstgeschichte so hoch verdienten Männer über den oder die Autoren dieser Fresken nicht recht erkennen kann. Verfolge ich ihre Äusserungen der Reihe nach, so scheinen sie Folgendes zu sagen: Mit Ausnahme des ersten Fresko's der linken Wand [2]): — Auf dem Marktplatze von Assisi, vor dem ehemaligen berühmten Minervatempel, breitet ein Mann zum Zeichen seiner Verehrung sein Kleid am Boden aus, damit Franciskus darauf trete — seien die ersten Bilder roh und nur wenig besser als die Scenen aus dem alten Testament und die Deckenbilder; aber allmählich zeige sich ein Fortschritt in Komposition, in richtigerer Formenbildung und zuletzt gleichsam eine maniera nuova, Giotto selbst. Nach der Beschreibung der 28 Fresken heisst es wieder (p. 184 resp. p. 356): Mit Ausnahme des höher stehenden ersten Bildes bemerke man von Nr. 2 bis 17 (excl. s. aber p. 120 Anm. 1) dieselben Fehler wie an der oberen

[1]) Vasari vita di Cimabue ed. Sans. I, p. 254; vita di Giotto I, p. 377.

[2]) Links und rechts ist wegen des Inhaltes der Darstellungen im entgegengesetzten Sinne wie zuvor, vom Hauptaltar aus, zu nehmen.

Digitized by Google

Wand und an der Decke, wenngleich die breiteren Gewandmotive, grössere Freiheit der Hand und besseres Studium in den Kompositionen — uno studio migliore del vero e della composizione — anerkannt werden. Zumal das fünfte Fresko — Bruch mit dem Vater — wird als besonders geeignet hervorgehoben, den Abstand zwischen Intention und Leistung zu veranschaulichen — il dipinto non risponde interamente (alle difficoltà gravissime), non tanto forse nei riguardi della composizione, quanto in quelli dell' esecuzione piuttosto rozza, e del colorire crudo e stridente. — In der deutschen Ausgabe werden freilich die Steine werfenden Kinder als ein genrehafter Zug wiederum Giotto's notiert, in der italienischen dagegen wird ausgeführt, wie questo sogetto (d. h. also doch Fresko Nr. 5?) segna il passaggio fra la maniera rozza e imperfetta dei pittori del secolo decimoterzo, con quella perfezionata da Giotto nel secolo seguente. Es ist ein Übergangsbild, also nicht von Giotto. Was die Technik anlangt, so ähnele sie in den unvermittelt nebeneinander liegenden Tönen dem Mosaik und nähere sich derjenigen Gaddo's Gaddi, des Freundes und Stilgenossen Cimabue's. Das Letztere habe ich bereits zurückgewiesen. Das sechste Fresko wird sodann (in der italienischen Ausgabe) wegen der guten Proportionen und angemessenen Bewegungen gelobt, ebenso Nr. 11 und Nr. 14; Nr. 13. aber als inferior bezeichnet. Von Nr. 16 aber an — Tod des Herrn von Celano[1]) —, dem ersten Fresko der rechten Längswand bei der Eingangsthür, träte ein grosser Fortschritt deutlich hervor. Fast jedes Bild sei hervorzuheben, besonders aber Nr. 20 — St. Franciskus auf dem Sterbelager (p. 359) —, wo sich die Kunst als »liberata in gran parte dalla vecchia antiquata maniera comune alle scuole italiana (!) e bizantina« erweise, »e si presenta sotto forme nuove e con caratteri che dir si possono nazionali«; ebenso in Nr. 22 — Bekehrung des ungläubigen Arztes Girolamo — und in allen anderen bis zum letzten Nr. 28, welches mit dem ersten Fresko des ganzen Cyclus übereinstimme (p. 362). In der deutschen Ausgabe heisst es aber (I p. 187): »Das erste Bild der Reihe scheint mit den fünf letzten (also nur diese) von gleicher Hand herzurühren« etc. Als Schlussresultat wird noch einmal gesagt, indem Abstand genommen wird, die Namen der Autoren der Fresken zu entdecken, dass ein stätiger Fortschritt von Fresko zu Fresko (also auch von Nr. 2 an) zu erkennen sei in einer Kunst, welche das alte Gewand abgelegt habe — deposto l'antico e rozzo suo saio — und nahe daran ist — è presso —, neue, ihrer lebenskräftigen Jugend entsprechende Kleider anzuziehen. In der Oberkirche die ersten Schritte der neu erblühenden Kunst, während wir in der Unterkirche Giotto, già rinvigorito, — già, also Giotto ist auch in der Oberkirche thätig gewesen, wenn auch noch nicht rinvigorito — und in vollkommener Offenbarung seiner künstlerischen Fähigkeit finden. Die Fresken der Oberkirche gehörten Künstlern an, welche nach Giunta und Cimabue gearbeitet hätten und vor Giotto — e prima che Giotto vi mettesse mano o mentre egli stava compiendo le storie della vita di San Francesco etc. — Danach hat also Giotto die Franciskuscenen nur vollendet; seine Anfänge bleiben im Unklaren. Die deutsche Ausgabe sagt (I p. 187) genauer nach Würdigung der Fresken von Nr. 16 und von Nr. 20 an: — »Hier (d. h. auf der höchsten Stufe der Vollendung der Kunst innerhalb der Oberkirche) haben wir Giotto, aber noch den jugendlichen, der, wenn auch in Komposition und Zeichnung den Vorläufern überlegen, doch noch unfertig in der Technik des Kolorits seine Bahn sucht.« — Seite 188 »ist nicht zu entscheiden, ob die Kompositionen nach Entwürfen eines Anderen entstanden sind, oder ob sie wirklich dem

[1]) Demnach müsste es heissen p. 356 — fatta eccezione del primo, nei quattuordici che gli tengono dietro, nicht quindici. Daher schrieb ich p. 119: von Nr. 2 bis 17 excl.

Digitized by Google

Giotto angehören. In ersterem Falle hat Giotto, als die Reihe der Ausführung an ihn kam, geändert und gebessert, im anderen haben geringere Hände seinen Erfindungen Abbruch gethan.« Nach der letzten Möglichkeit wäre also der ganze Cyclus Giotto's Werk gewesen.

Nach diesen zum Teil zweifelhaften Ausdrücken vermag ich in der That Crowe's und Cavalcaselle's Meinung nicht zu erkennen. Ihr Urteil in der italienischen Ausgabe erscheint modifiziert; sie heben Schönheiten an einzelnen Fresken hervor, welche in der deutschen Ausgabe noch unberücksichtigt geblieben waren, aber das Gesamtresultat erscheint in der italienischen Ausgabe eher noch unbestimmter als in der deutschen, was bei den Schwierigkeiten, mit denen die Stilkritik gerade in Assisi zu kämpfen hat, ja erklärlich ist. Übersehe ich Alles, so scheinen Crowe und Cavalcaselle folgende Fresken als Giotto's Werke herauszunehmen; in der italienischen Ausgabe: Nr. 1, Nr. 16, Nr. 20 bis 28 (Nr. 21 ausgenommen, das arg zerstört ist) — also 10 Fresken; in der deutschen Ausgabe: Nr. 1, Nr. 16 und die letzten 5 Bilder der rechten Wand — also 7 Fresken. Diese Ansicht ist von den Kunstverständigen jetzt wohl allgemein angenommen worden. Z. B. kann in Bode's (4.) Ausgabe von Burckhardts Cicerone[1]) nur Giotto selbst, »allerdings in der Periode jugendlichen Strebens und verhältnismäfsig geringer technischer Erfahrung als Urheber (der fünf letzten Bilder und des ersten des Cyclus) genannt werden« u. a. m.

---

[1]) Burckhardt freilich in der ersten von ihm selbst besorgten Auflage seines Cicerone (Basel 1860 p. 746) teilte diese Meinung noch nicht; er wollte vielmehr in den Geschichten des hl. Franz »Werke verschiedener Giottesken des XIV Jahrhunderts, mit einem byzantinischen Nachklang« erblicken; »wahrscheinlich unter dem Einfluss von Giotto's Kompositionen desselben Inhaltes (an den Sacristeischränken von Sta. Croce in Florenz) entstanden«. Diese Ansicht deckte sich im Wesentlichen mit dem Urteil Carl Witte's (im Kunstblatt, Jahrgang 1821, Nr. 42), der wie Rumohr und wohl unter dessen Einfluss die 28 Fresken sämtlich Giotto absprach und sie, jedoch im Gegensatz zu dem Verfasser der italienischen Forschungen, an drei Schüler Giotto's im späten Trecento verteilte: (Nr. 1—15 der prosaischste und talentloseste; Nr. 16—23 ein Künstler von Phantasie, der sich durch seinen zweckmäfsigen und wohl geordneten Figurenreichtum empfiehlt; Nr. 24 bis ans Ende ein ziemlich nüchterner, in der Komposition zerstreuter Maler, der sich durch übermäfsige Länge der Figuren auszeichnet). Gegen diese Verteilung opponierte Fr. K. im Kunstblatt von 1827 Nr. 42, indem er zwar auch drei verschiedene Maler, aber Schüler Cimabue's, (also frühes Trecento und Ende des Ducento), darunter Giotto, annahm: (Die Fresken der linken Wand von einem Künstler, dem über dem Streben nach äusserer Vollendung (die er teilweise erreicht hat), das innere Leben entschwunden zu sein scheint; unter den Bildern der rechten Wand, vom Tode des Hauptmannes von Celano an, verschiedene von Giotto's Hand, — (so auch wieder Franz Kugler in seiner Geschichte der Malerei) — »der durch einige Ähnlichkeit mit Cimabue's Art seinem hohen Meister noch den Dank für seine Lehre darbringen zu wollen scheint;« in den drei letzten Fresken der »ungeschicktesten Hand« von einer »ärmlichen, sparsamen Erfindung, einem unvollkommenen Faltenwurf, einer übermäfsigen Länge der ganzen Gestalten« vermutete der Verfasser Ugolino da Siena). Schnaase endlich (a. a. O. VII, p. 353, Anm. 2) erklärte sich mit dieser letzten Ansicht im Wesentlichen einverstanden.

Digitized by Google

EXCURSE

Nr. 1. (S. Anmerkung 4, pag. 112.) Die Nachrichten des Anonymus setzen sich aus zwei Quellen zusammen: Erstens aus Hörensagen, das er regelmäfsig mit einem »Dicesi« einleitet, und womit er, ganz äusserlich, einmal unter Wiederholung derselben Worte, zweitens, sein eigenes Wissen verbindet. Danach scheidet sich der Bericht:

EIGENES WISSEN:	HÖRENSAGEN:
Giotto similmente fu dipintore, et maestro grande in quella arte, tanto che, non solamente in Firenze d'onde era nato, ma per tutta Italia corse il nome suo. . . .	Et dicesi che'l padre di Giotto l'avea posto all' arte della lana, et ogni volta ch'egli n'andava a bottega si fermava et ponea alla bottega di Cimabue. Il padre dimandò il lanajuolo con cui avea posto Giotto com' egli facea; risposegli, egli è gran tempo ch'egli non v'era stato: trovò ultimamente ch'elli si rimanea co' dipintori, dove la natura sua il tirava, ond'egli, per consiglio di Cimabue, il levò dall'arte della lana, et poselo a dipingniere con Cimabue.
Divenne gran maestro, et corse in ogni parte il nome suo; et molte dell' opere sue si truovono, non solamente in Firenze, ma a Napoli et a Roma et a Bologna. .	Et dicesi che, oltre all'arte del dipigniere, egli fu intendente et valente et eloquente uomo: et dipigniendo a Bologna una cappella, il Cardinale che a quel tempo era Legato et Vicario della Chiesa in Bologna, andando spesso a vederlo, gli giovava di ragionare col lui: et faccendo un di et dipigniendo un Vescovo, et facendogli la mitria, il Cardinale, per udirlo, il dimandò un di per che a' vescovi si facea la mitria, et che volevon dire quelle due corna della mitria.[1]) Giotto gli rispose:

[1]) Von et che bis mitria hat Milanesi a. a. O. übersehen, so dass dadurch Giotto's Antwort unverständlich wird. Dasselbe gilt von der von Milanesi angewendeten Interpunktion und Orthographie, in denen ein System überhaupt nicht erkennbar ist. Wenn auch anzunehmen ist, dass Fanfani bei seiner unkritischen Ausgabe auch stilistisch nach Willkür gehandelt hat, so durfte dennoch von seinem Texte nicht abgewichen werden, so lange eine Konfrontation der Handschrift nicht erfolgt ist.

Digitized by Google

Signore et padre reverendo, voi il sapete; ma poi che voi volete udirlo da me, queste due corna significano et dimostrono che chiunque tiene luogo di vescovo, o d'altro cherico che porti mitria, egli debbe sapere il Testamento vecchio et il nuovo. Il cardinale, non contento a questa risposta, che gli piacque, il dimandò che vogliono dire quelle due bende che si pongono pendenti dirietro alla mitria? Giotto, accorgendosi ch'egli avea diletto di lui, et ch'egli l'uccellava, disse: Queste due bende significano ch'e Pastori d'oggi che portono mitria, non sanno nè il Testamento vecchio nè il nuovo, et però l'hanno gettate dirietro.

Compose et ordinò il campanile di marmo di santa Riparata di Firenze; notabile campanile et di gran costo. Commissevi due errori, l'uno che non ebbe ceppo da piè, l'altro che fu stretto: posesene tanto dolore al cuore,

ch'egli si dice ch'egli ne 'nfermò et morissene.

Nr. 2. (S. Anmerkung 1, pag. 115.) Rechts und links gilt vom Haupteingange aus, also wenn man vor dem Altar steht. — Die Darstellungen im Chor und im Querschiff der Oberkirche von Assisi sind von Crowe und Cavalcaselle in der italienischen Ausgabe ausführlich beschrieben, und ich stimme dem im Ganzen und Grossen bei. Ich habe die Fresken zu wiederholten Malen und angelegentlichst besichtigt und möchte, ohne auf die feinsten Stilunterschiede und auf nähere Begründung an diesem Orte eingehen zu können, meine Meinung folgendermafsen präzisieren: Wenn Giunta Pisano ausser dem Tafelbilde mit der Kreuzigung und der Inschrift vom Jahre 1236, auf welchem der Ordensgeneral Fra Elia abgebildet war, noch al fresco gemalt hat, so möchten ihm die Malereien (6 Fresken) im rechten Querschiff zuzuweisen sein, d. h. die Kreuzigung — die umsinkende Maria auf derselben scheint aber von einem Quattrocentisten übermalt zu sein —, die Hinrichtung Pauli, die Kreuzigung Petri, Simon Magus und Wunder Petri (?) (zwei Teile). Die Kreuzigung an der linken Wand des linken Querschiffes ist zu gut für Giunta und wohl von einem anderen ihm überlegenen Maler ausgeführt, der vielleicht auch die übrigen fünf Darstellungen der letzten Dinge nach der Apokalypse an der rechten und an der Schlusswand dieses linken Armes gemalt hat. Die Engelfiguren und die Köpfe in dem oberen Umgange und in der Fensterlaibung, in einem rosigen Ton gehalten, scheinen mir wiederum von einem anderen Meister herzurühren, der vielleicht auf den Maler des ersten Deckenfeldes von Einfluss gewesen sein könnte. Ob diesem auch die Apostel und Propheten in der Galerie des rechten Querarmes über den Giuntafresken angehören, möchte zu bezweifeln sein. Die Reste der zerstörten Chorfresken, sodann vielleicht auch die Deckenfelder des Querschiffes, besonders die vier Evangelisten dürften wohl auf Cimabue zurückgehen. An die Fresken des Querschiffes möchten sich zunächst die Malereien in dem oberen

Digitized by Google

Teile der beiden Längswände anschliessen mit den Geschichten aus dem alten und neuen Testament. Auch hier waren mehre Maler von verschiedener Fähigkeit thätig. Interessant daran ist, das allmähliche Schwinden des byzantinischen Stiles zu verfolgen. Bei einigen Darstellungen sieht man diesen Ursprung noch deutlich; — die Lünettenfresken z. B. zeigen die maniera greca und können von einem Maler sein, der mit Cimabue zusammenhängt, — bei anderen bemerkt man ein Hinausgehen über die traditionellen Formen, ein Streben nach energischer Bewegung und lebendigem Ausdruck, nach einfacher und natürlicher Komposition, nach richtigerer Zeichnung. Der erste Platz unter all den Bildern möchte dem Fresko mit dem Segen Isaaks gebühren: In fast antiker Weise ruht die Gestalt des Erzvaters, dessen Kopf und Hände sehr schön sind; die im Hintergrunde gespannt auf den Ausgang der Täuschung harrende Rebecca (Rachel in der italienischen Ausgabe von Crowe und Cavalcaselle ist wohl ein Lapsus), der listig blickende, doch ängstlich mit dem Gerichte sich nahende Jacob sind ungemein treffend charakterisiert. Nicht minder schön und wirkungsvoll ist die Klage um den Leichnam Christi auf der gegenüberliegenden Wand. Liegt auch die nackte Gestalt des toten Heilandes recht hässlich, steif und breitbeinig da, um so besser ist dem Maler das Übrige gelungen, wie die natürlich und locker gruppierten Gestalten der Verwandten und Jünger Christi, welche sich in verschiedener Haltung und Empfindung ihrem Schmerze hingeben. Z. B. die erste Figur des Jünglings rechts im Hintergrunde im kurzen Untergewand und Mantel erinnert geradezu an die Antike. Lebendig und wahr sind die Mutter, welche den toten Sohn umfasst, Johannes, der sich auf die erstarrte Hand des Herrn zum Kusse niederbeugt, Magdalena, welche den Fuss mit ihren Lippen berühren will. Cimabue scheint mir aber, vielleicht von den erwähnten Lünettenbildern abgesehen, von den Fresken der Längswände absolut auszuschliessen zu sein, entgegen der Behauptung Vasari's, der im Jahre 1563 überall die Hand des vermeintlichen Neubegründers der florentinischen Malerei erblickte. Dieselben bereiten eher die beiden Deckenfelder des Hauptschiffes vor. Ja, ich könnte mir vorstellen, dass diese Malereien erst zur Zeit des jungen Giotto entstanden sind, der z. B. an der Klage oder dem Segen Isaaks gelernt hätte. Die Aufzählung des ganzen vorgiottesken Freskencyklus in der Oberkirche ist allerdings nicht in chronologischer Reihenfolge geschehen; das möchte überhaupt bis jetzt noch unmöglich sein. Wenn man eine Vermutung äussern darf, so scheinen die Fresken des Querschiffes die frühesten zu sein, und zwar zuerst die des rechten, dann die des linken Armes. Bei den übrigen Darstellungen, im Chor, an den Längswänden, endlich an der Decke des Hauptschiffes ist vielleicht gleichzeitige Ausführung anzunehmen. Doch das sind alles mehr oder weniger Hypothesen; denn zu einem sicheren Resultate wird man wohl niemals bei diesem frühen, historisch, für die Erklärung von Giotto, so überaus wichtigen Malereien Assisi's gelangen, so lange bei dem Mangel an urkundlichen Notizen das Urteil allein auf stilistische Merkmale angewiesen ist; und dieses wird durch die schlechte Erhaltung der Fresken, durch äusserliche Umstände, wie das Licht, durch zu langes Sehen und infolge davon Überanstrengung der Augen und Ähnliches leicht beeinflusst. Die Unsicherheit ferner, welche noch immer über das Wesen und den Umfang z. B. des Byzantinischen oder des sog. National-Italienischen herrscht, trägt auch keineswegs zur Klärung bei. Alles dies zusammen mit dem geringen Kunstwert der Darstellungen hatte seiner Zeit wohl Rumohr veranlasst, ein näheres Eingehen und Scheiden der Hände für ein müssiges Unternehmen zu erklären. Aber das muss zum Schlusse betont werden: mag Cimabue nur im Chor

Digitized by Google

gearbeitet haben oder mehr, z. B. auch alles das, worin Crowe und Cavalcaselle il modo oder il tipo oder la maniera di Cimabue (a. a. O. I, 321) etc. erkennen, jedenfalls ist der Florentiner aus der Sippe, welcher Giunta angehört, hervorgegangen, hat dort gelernt und durchaus in ihrer Weise, d. h. in der maniera greca, gemalt.

Nr. 3. (S. Anmerkung 3, pag. 116.) Über die Cosmatenkunst kann ich mich an diesem Orte um so kürzer fassen, als ich demnächst Gelegenheit zu einer breiteren Auseinandersetzung darüber finden werde. Die bisherigen Forschungen haben, wie mir scheint, diese eigentümliche römische Richtung, Schule, Künstlergruppe, oder wie man sie nennen will, zu sehr für sich betrachtet, abgesondert von dem allgemeinen Entwickelungsgange der Kunst, so dass man über den ihr gebührenden Platz in demselben noch nicht recht im Klaren ist. Die Quellen, aus denen die Cosmaten hervorgegangen sind, die Einflüsse, die zu Anfang wie im Laufe der Zeit auf sie gestaltend, und zwar auf den verschiedenen Gebieten der Architektur, Skulptur und Malerei-Musive in verschiedenem Grade, eingewirkt und eben die spezielle, einseitige (im besten Sinne) Cosmatenkunst hervorgerufen haben, sind zu wenig erforscht, um den näheren Zusammenhang aufzudecken. Mit dem Stammbaum der Cosmaten in von Reumonts römischer Geschichte (Bd. II, p. 1199) auf Grund der dort mitgeteilten Quellen, dem auch Schnaase (Gesch. der bild. K. VII, p. 76 ff.) insofern folgt, als er zwei Marmorarii Namens Cosmas annimmt, kann ich mich nicht einverstanden erklären. Meiner Meinung nach können der erste Cosmas, welcher in Civita Castellana gearbeitet hat, recht wohl mit Cosmas II von 1259—1277, der Jacopo von San Bartolommeo anno 1180 mit dem Jacopo von Santa Scolastica 1235 (?) identisch sein; bei Cosmas um so mehr, als die Inschrift in Civita Castellana MCCX.... — ich habe den Ort noch nicht besucht, um über das Vorhandene urteilen zu können — nach Crowe und Cavalcaselle (deutsche Ausg. I, p. 83; ital. I, p. 152) nicht intakt auf uns gekommen zu sein scheint und demnach ursprünglich 1218, 1220, etc. gelautet haben kann. Ich stimme vielmehr dem Stammbaum zu, den Boito in seiner Abhandlung über die Cosmaten (in der Architettura del medio evo in Italia p. 115 ff.) aufgestellt hat, eine Schrift, die sonst recht viel Unrichtiges enthält und, wenn der Verfasser mehr die Quellen studiert hätte, zu besseren und präziseren Resultaten gekommen wäre. Die Cosmaten als Architekten wie als Bildhauer erreichen zum grossen Teil ihre Wirkung durch die Verbindung mit der Malerei, d. h. durch die heiteren, das Auge erfreuenden musivischen Einlagen und Verzierungen. Auf dieser dekorativen Geschmacksrichtung neben den antikisierenden Tendenzen beruht, wie mir scheint, hauptsächlich die Eigenart dieser römischen Künstler. Die Elemente, aus denen sich die Zierornamente der Cosmaten zusammensetzen, sind wesentlich geometrischer Art: Sie bestehen meistens aus einfachen Linien — geraden wie gewundenen und gebrochenen (Zickzack) — wie auch aus zusammengesetzten Gebilden, unter denen das Dreieck, einfach oder zum Rechteck und anderen Mustern zusammengesetzt und häufig durch verschiedene Farben unterschieden; das Quadrat, auf die Spitze oder auf die Seite gestellt; der Kreis; der einfache wie vielspitzige Stern neben anderen geometrischen Figuren die häufigsten sind. Dazu kommen die eigentümlichen Farben, unter denen helle Töne, Rot, Blau, Grün und vor allem Gold vorherrschen und dem Ganzen einen ungemein glänzenden und ansprechenden Charakter verleihen. Alle diese Bestandteile weisen aber, wie mir scheint, auf den Süden, auf arabischen Einfluss, mag dieser nun unmittelbar oder besser auf indirektem Wege nach Rom gelangt sein. Die

Digitized by Google

sicilianischen Monumente aus einer früheren, der Cosmatenkunst vorhergehenden Zeit, sind hier in erster Reihe zu nennen, was, wie ich nachträglich sehe, schon Boito (a. a. O. p. 83, 142, 149; Abbild. ebendas. p. 81, 153, 161) gestreift hat. Von Sicilien gelangte diese arabische lineare Ornamentik in das süditalienische Normannenreich. Bei meinen Reisen in jenen unteren Gegenden wurde ich vor den Kanzeln, Leuchtern, Chorschranken etc. der Kathedrale zu Salerno (a. 1181)[1]) und Amalfi (wohl die gleiche Zeit oder noch früher),

[1]) In dem rechten Seitenschiffe des Domes von Salerno, hinter der Kanzel, befinden sich noch vier Stücke, die, ursprünglich wohl zur Kanzel gehörig, bei irgend einer Umstellung derselben, vielleicht bei derjenigen des Jahres 1669 durch den Erzbischof Caraffa (Schulz, Denkmäler der Kunst in Süditalien II, p. 291), in die Wand des Nebenschiffes in Form eines Spitzbogens eingemauert worden sind. Darauf befindet sich folgende Inschrift, die ich mir abgezeichnet habe:

+ ANNO DNICE ICAR. M.C. LXX[redacted](?). INDIC. X. IIII. TPE
MAGNIFICENTISSIMI D[redacted] W.I.I. GLOSISSIMI REGIS
SICILIE DVC[redacted]VS APVLIE PRINCIPATVS CARE
MATEVS ILLVSTRIS VICE[redacted]NCELLAR EIVSDE DNI
REGIS MAGN[redacted] C.IVIS(?) SALERNI FECIT HOC OPVS
FI[redacted]RI AD HONORE DI ET APL MI.

An den durchstrichenen Stellen befinden sich die Flicken oder die Nähte der einzelnen Stücke der Inschrift. Da die letzten Ziffern der Zahl verstümmelt sind, die Indiktion aber 14 ist, so ist das Jahr 1181, nicht 1175 gemeint. So schon Meo, annali di Napoli X, p. 404, Neapel 1805: A. D. I. MCLXXX Ind. XIV (dopo l'Agosto) etc. — Doch scheint es, als ob Meo stillschweigend nach der Indiktionszahl geändert hat, da Mazza in seiner Urbis Salernitanae historia (ed. Graevius thes. ant. et hist. Ital. IX, parte 4, p. 20 f. vom Jahre 1723) MCLXXV indict. XIV giebt. Schulz a. a. O., welcher die Inschrift irrigerweise, als über einer Thür befindlich, mitteilt, hat das Original wohl kaum selber gesehen und gelesen, sondern folgt Mazza, bei dem es heisst a. a. O.: Supra Chori januam in arcu musivo opere fabrefacto legitur. Allein Meo sagt a. a. O.: — e in un marmo, ch'ora è in una Cappella, ma prima, come dicesi, era alla porta del Coro, si legge etc. Es ist kaum anzunehmen, dass nach dem Jahre 1723 eine neue Veränderung, die jetzige, mit Kanzel und Inschrift vorgenommen worden sei; es ist wenigstens nichts davon berichtet; vielmehr glaube ich, dass 1669 die Inschrift hinter die Kanzel versetzt worden ist, wo sie sich noch heute befindet, und dass Mazza die zu einem Spitzbogen zusammengesetzten Stücke für den Bogen oberhalb der Chorthür gehalten hat. — Mazza liest Principatus Capuae, ebenso nach ihm Schulz, nur dass er für Capuae, Capue, für Apuliae, Apulie, für Siciliae, Sicilie, aber wieder mit Mazza Dominicae und ausgeschrieben hat. Auch ich möchte am liebsten Capue lesen; das ist der offizielle Titel des normännischen Königs, wie aus einer grossen Menge von Diplomen hervorgeht (z. B. für diese Zeit, aus den Jahren 1172—1181 u. a. bei Pirro: Sicilia Sacra I, p. 699 ff.). Jedoch ich glaube CARIE gesehen zu haben, d. h. Calabrie. Nun ist ja Carie für Calabrie eine ungewöhnliche Abkürzung; — ich weiss im Augenblick nicht, ob sie sich überhaupt vorfindet; — ferner steht dem der Sprachgebrauch der Urkunden, — Principatus Capue, — entgegen, und zudem weiss ich auch, wie leicht CARIE und CARE paläographisch verwechselt werden können. Allein was soll über CARE der lange Abbreviationstrich, den ich mir mehrmals abgezeichnet habe? So muss das unentschieden bleiben, bis ich die Inschrift an Ort und Stelle noch einmal daraufhin prüfen kann. — Mazza, also auch Schulz, ferner Meo geben übereinstimmend: Regis Magnus Civis Salerni. Allein das ist in einer Inschrift auffällig; noch dazu, wenn sich der Verfasser selbst so nennt. In Chroniken kommt es ja vor und gerade auch von dem berühmten Vicekanzler Matthaeus de Ayello, der lange

Digitized by Google

Capua, Suessa (bis zur Mitte des XIII Jahrhunderts) an die römische Cosmatenkunst erinnert. — Die Kanzel von Ravello ist aus dem Jahre 1272, gehört aber gleichfalls in diese Reihe, als ein spätes, wohl von Salerno abhängiges Prachtstück. — Ich bemerkte überall die gleichen Elemente, dieselben geometrischen Figuren, die gleiche Wahl und auch Zusammensetzung in den Tönen; höchstens dass die süditalienischen Werke reicher, prächtiger, ja überladener sind als die römischen. Es würde somit eine kontinuierliche Entwickelung von Süden nach Norden auch auf diesem Gebiete zu konstatieren sein, deren einzelne Etappen etwa folgende wären: Sicilien, Normannenreich, speziell Salerno, Amalfi, Capua, Suessa, das römische Gebiet, Anagni, Civita Castellana, Rom u. a. m. Für den schärferen Nachweis des Zusammenhanges mit dem Süden käme es nun darauf an, dass man die frühsten Cosmatenarbeiten eines Lorenzo, Jacopo und Cosmas untersuchte, gerade mit Rücksicht auf die dekorativen, musivischen Elemente, ob sich nicht, wie ich vermute, ein Unterschied zu den späteren Cosmatenwerken herausstellt, der sich z. B. in der Wahl der Farben bei den Pasten, in der ausgedehnteren und reicheren Ausführung dieser Ornamente und in anderen Merkmalen zeigen und für einen noch intimeren Zusammenhang mit Süditalien sprechen könnte.

Nr. 4. (S. Anmerkung 1, pag. 117.) Eine genaue, zusammenhängende Untersuchung über die römischen Mosaiken fehlt noch bis jetzt. Dieselbe wird teilweise dadurch erschwert, dass so wenig Anhaltspunkte nach der Zeit oder nach Künstlern vorhanden sind, um die das Verwandte gruppiert werden könnte. Notwendig wäre, alles erreichbare historische Material einmal zusammen zu stellen. Der Lateran und Sta. Maria Maggiore bieten nun aber die Namen der Mosaicisten dar, und es liegt wohl nahe und ist schon geschehen, diese Arbeiten mit einander zu vergleichen, um so mehr, da sie für die Anfänge Giotto's von grosser Bedeutung sind. Eine Beschreibung dieser Mosaiken haben Crowe und Cavalcaselle geliefert, auf die ich verweisen kann (deutsche Ausg. I, p. 79 ff.; p. 188 ff.; ital. Ausg. I, p. 143 ff.; p. 363 ff.). Abbildungen, welche, wie es in der Natur der Sache liegt, sämtlich von den Originalen verschieden sind, finden sich für den Lateran bei: Crescimbeni und Baldeschi: Stato della chiesa Lateranense, Rom 1723 (sehr verschönt, aber deutlich); Bunsen: Basiliken Roms, Tafel 36, 46; Crowe und Cavalcaselle: in der italienischen Ausgabe; Rohault de Fleury: le Latran au moyen âge, planches XX et XXI, doch sind die Zeichnungen wie auch der Text dieses den

Jahre der energische und machtvolle Führer der sogenannten nationalen Partei im Königreiche Sicilien und, nach dem Tode Wilhelms des Guten, die Seele des Widerstandes gegen den Gemahl der Constanze, den Kaiser Heinrich VI, und für Tancred von Lecce gewesen war. Romuald von Salerno (Mon. Germ. script. XIX, p. 437) z. B. sagt: Cancellarius — Matheum civem Salerni magistrum notarium domni regis et familiarem sine causa capi fecit (anno 1168). Ferner stehen hinter dem C ein Punkt und über dem IVTS ein Abkürzungsstrich. Ist, wie mir Professor Bresslau vorschlug, vielleicht Curie iudex zu emendieren, also Matthaeus — Magnus (oder vielleicht Magnificus) Curie iudex fecit Salerni etc.? Doch kann ich mich mit dieser Konjektur nicht recht einverstanden erklären, zumal, da ich, nach allerdings flüchtiger Durchmusterung der betreffenden Stellen, diese Titulatur des Kanzlers nicht gefunden habe. — Der Osterleuchter neben der Kanzel, auf welche ich mit Mazza und Schulz unbedenklich die Inschrift beziehe, könnte etwas später gearbeitet worden sein. Über das ganze Pachtstück werde ich demnächst noch ausführlicher handeln.

Digitized by Google

Quellenangaben gegenüber allzu vertrauensseligen, andererseits wieder zu phantasievollen Autors mit grosser Vorsicht zu benutzen; Létarouilly: les édifices modernes de Rome II, planche 226; am besten bei Valentini: Basilica Lateranense II, tav. XXX. — Für Sta. Maria Maggiore bei: De Angelis: La Basilica Liberiana, Rom 1621, tav. 62, 91 (sehr schlecht); Bunsen a. a. O. Tafel 10, 47; Létarouilly a. a. O. III, planche 312; Crowe und Cavalcaselle: in beiden Ausgaben, in der deutschen aber besser; am besten bei Valentini: a. a. O. tav. LV und CIII. Die chromolithographischen Tafeln bei de Rossi: Musaici christiani, und zwar für den Lateran Fascikel 11 und 12; für Sta. Maria Maggiore Fascikel 7 und 8 und 9 und 10 sind zu bunt und farbenprächtig; hinsichtlich der Zeichnung gilt von ihnen dasselbe wie von den genannten Abbildungen. Nur Photographien würden genügen. — In den Apsiden der beiden Basiliken hat nach der Inschrift an der linken Seite unten Jacopo, der Sohn eines Torrito oder Torrita, mosaiciert. In denselben erweist sich der Künstler von dem byzantinischen Stil abhängig, der ja, wie schon erwähnt, in Italien der herrschende war. In dem Lateranmosaik in noch höherem Mafse als in Sta. Maria Maggiore. Dort sind die traditionellen Typen, die langen Gestalten mit ihren eigentümlich gebildeten, länglichen, an den Schläfen eingesenkten (birnförmig) Köpfen, die sie steif vorstrecken, die nach alter Weise gefalteten Gewänder, die Zierraten und Edelsteine ganz im Geschmack des orientalischen Hofes. Es ist derselbe Stil wie an der Kuppel des Baptisteriums von Florenz, wo ja auch Jacopo di Torrita mosaiciert haben soll. Auch die griechischen Buchstaben über Maria, M̅R̅ Θ̅V̅, sprechen für diese Herkunft. In der Apsis von Sta. Maria Maggiore zeigt Jacopo di Torrita dagegen einen Fortschritt. Man merkt auch hier die byzantinische Abstammung in Haltung, Gewändern und schmückendem Beiwerk, auch hier die traditionellen, durch die Kirche sanktionierten Formen, vornehmlich in den sechs kleinen Figuren der Apostel (4) und Franciskanerheiligen (2), aber die Figuren sind weniger starr wie im Lateran, besonders was Maria und Christus[1]) auf dem Throne und die untersten Kompositionen mit den Scenen aus dem Leben der Jungfrau anlangt, freier behandelt und besser in Haltung und Proportionen; alles dies aber noch innerhalb der byzantinischen Formensprache. Die Engel um die Aureole erinnern an diejenigen Cimabue's; das Rankenwerk in der doppelten Einfassung wie besonders im Grunde, auf welchem sich Pfauen und andere Vögel wiegen, ist ungemein geschmackvoll und, wie Crowe und Cavalcaselle mit Recht hervorgehoben haben, besser als das frühere von San Clemente (Abbildung bei Bunsen Tafel 33 und bei de Rossi a. a. O. Fascikel 7 und 8); auch die sonstigen Verzierungen, z. B. die Edelsteine in Nimbus, Gewändern und Thron, verstärken den erfreulichen Eindruck des Ganzen. Man ist versucht, an einen Zusammenhang mit den Ornamenten in dem Rahmenwerk der Deckenfelder von Assisi zu denken. Ich kann Crowe's und Cavalcaselle's Urteil über Jacopo di Torrito sowohl in der deutschen Ausgabe (I, 80 f.), wo es ziemlich absprechend ist, als auch in der italienischen (I, 144 f.), wo es eingehender ist und zum Teil auch anders lautet, nicht teilen. Crowe und Cavalcaselle sprechen nämlich das Mosaik des Lateran dem Jacopo di Torrito zum Teil ab: einmal des altertümlichen Christuskopfes wegen, der dem

[1]) Christus hat an dem unteren Rande seines Gewandes das Monogramm ☧; dasselbe befindet sich noch einmal in dem inneren Randstreifen oberhalb von Christus: (☧); das Innere des Glorienkreises ist gestirnt, zu den Füssen Christi und Mariä befinden sich Sonne, Mond und Sterne.

Digitized by Google

XIII Jahrhundert fremd wäre und eher dem V oder VI Jahrhundert entspräche, sodann wegen der stilistischen Verschiedenheit desselben und des Mosaikes überhaupt von dem in Sta. Maria Maggiore. Der Künstler habe es höchstens restauriert — rifece —, worauf allein die Inschrift zu beziehen sei, und es rührten von ihm nur folgende Gestalten her: Der letzte Engel an der rechten Seite, Kopf und Mantel des Paulus (Petrus, der genau denselben Stil hat, also nicht), die Gestalten der Maria, (diese gerade ist verschieden), des Täufers, des Papstes Nicolaus und der beiden Franciskanerheiligen. Von Jacopo's Hand sind also nach Crowe und Cavalcaselle nicht: Petrus, Johannes Evangelista und Andreas. Besonders die drei kleinen Figuren des Antonius Abbas, des hl. Franz und des Papstes Nicolaus IV seien in unmotivierter, die Symmetrie störender Weise eingefügt — persone intruse. Der letzte Grund erledigt sich von selbst. Der Papst, als Urheber des Werkes, konnte sein Konterfei bestellt haben, ebenso wie wir ihn in der Apsis von Sta. Maria Maggiore zusammen mit dem Kardinal Jacopo Colonna als Donatoren sehen. Sodann ist die Anordnung durch Einfügung von je einer Figur auf jeder Seite auch wieder gewahrt.[1]) Nicolaus IV aber, der erste Franciskaner auf dem päpstlichen Throne, mochte in dieser monumentalen Weise seine Verehrung für die zwei grössten Heiligen seines Ordens beweisen. Es ist wahr, und darin haben Crowe und Cavalcaselle Recht, der Christuskopf zeigt einen altertümlichen Stil; er ist ernster, älter als der jugendliche Kopf des Herrn mit dem Flaum um das Kinn in der Basilica Liberiana. Aber betont muss werden, dass der Kopf mit nichten die Züge eines antiken Bildes, aus der altchristlichen Periode, sondern bereits byzantinische Formengebung hat. (Die Abbildung bei Crescimbeni ist zu schön und idealisiert, aber bei de Rossi sieht man dies deutlicher.) Auch das ist richtig, dass eine Verschiedenheit nicht sowohl zwischen beiden Apsiden, als schon innerhalb des Lateranmosaikes selbst zu konstatieren sein dürfte, denn die durchaus byzantinischen, steifen, langen Gestalten der Apostel, z. B. unter dem Christuskopf und die Engel um ihn herum, stimmen mit dem Brustbilde nicht überein, wohl aber mit denjenigen in Sta. Maria Maggiore. Wie nun, wenn die Apsis des Lateran schon in alter Zeit mit Mosaiken versehen war, welche in ihrem unteren, mehr exponierten Teile schadhaft geworden, auf Befehl Nicolaus IV von Jacopo di Torrita erneuert wurden? Da könnte dann der altertümliche, bärtige Christuskopf mit den ernsten Zügen, der als der sog. »historische Typus« seit der Mitte des IV Jahrhunderts an Stelle des frühesten, idealschönen Christusbildes auftrat und allgemein in Übung kam, geblieben sein? Oder wie wenn Jacopo di Torrita eine alte Vorlage benutzt hätte? — Von dem Kreuze herab ergiessen sich die vier Paradiesesströme in den Jordan; der Flussgott liegt an seinem Ufer; Putti mit Schwänen und in Nachen beleben die Wellen und das Ufer; dies alles ist in durchaus antiker Weise von den frühesten Zeiten an beibehalten, auch in den

[1]) An den Stellen, wo die beiden Franciskanerheiligen sich befinden, ist der Raum zwischen den nächstfolgenden Aposteln bedeutend weiter als bei den übrigen; bei dem hl. Franz wenigstens, zwischen Maria und Petrus, ist es so, weniger bei dem hl. Antonius. Das konnte aber nur der Künstler selbst anordnen. Ferner halten die zwei Apostel hinter den Franciskanern, Petrus und Johannes Evangelista, ihre Spruchbänder anders wie Paulus und Andreas, und zwar in solcher Weise, dass man merkt, der Künstler wollte Platz schaffen; wieder eine Anordnung, welche auch nur vom Mosaicisten selbst erfolgt sein konnte. Dass die beiden Franciskaner kleiner abgebildet sind als in Sta. Maria Maggiore, kann vielleicht darin begründet sein, dass sie überhaupt zum ersten Male und an solchem Orte, in der mater omnium ecclesiarum, dargestellt wurden.

Digitized by Google

späteren byzantinischen Mosaiken. Ravenna bietet in seinen Monumenten Belege für jede Epoche. Auf dem Mosaik von Sta. Maria Maggiore finden wir aber, wenn auch nicht in derselben räumlichen Ausdehnung, so doch von gleicher Schönheit und Lebendigkeit die Putti, das Geflügel, die Nachen, den Flussgott, gleichfalls Reminiscenzen an die maniera antica, die Jacopo di Torrito beibehalten; also mit ein Beweis einerseits für die Zähigkeit, mit der sich dergleichen Darstellungsformen und Symbole — auch die Stadt, die Palme und der Phönix[1]) sind vorhanden — erhalten, andererseits, dass wir einen und denselben Künstler in beiden Mosaiken anzunehmen haben. Auch unter den heiligen Personen des unteren Teiles befinden sich einige, bei denen das Byzantinische weniger stark hervortritt. Johann der Evangelist und Andreas (so schon Crowe und Cavalcaselle), ferner Maria sind hier zu nennen; dagegen Paulus und gerade Petrus links, Johann der Täufer rechts, zeigen wieder in prononzierterer Weise die Formen, welche seit den unter byzantinischem Einfluss entstandenen Mosaiken Ravenna's üblich wurden. Sind diese Unterschiede allein durch spätere Restaurationen zu erklären, die beim Lateran, wie wir noch sehen werden, sicher stattgefunden haben? Crowe und Cavalcaselle bemerken selbst, dass die Figur des hl. Antonius mit Farben überfahren worden sei. Andererseits kann man aber wieder die Wahrnehmung machen, dass jenen drei Gestalten des Lateranmosaikes ebensolche, nämlich Johannes Baptista und Johannes Evangelista, auf dem von Sta. Maria Maggiore entsprechen. Besonders de Rossi's Abbildungen verstärken den Eindruck, den ich übrigens schon vor den Originalen selbst hatte. So könnte man vielleicht annehmen, dass dem Künstler einige Figuren besser als andere gelungen seien? Eine Antwort auf diese infolge stilistischer Vergleichung aufgestellten Fragen geben die urkundlichen Nachrichten, welche vom Lateran uns erhalten, von Crowe und Cavalcaselle jedoch nicht herangezogen worden sind.

Die alte Basilika Konstantins ist der Zeit zum Opfer gefallen. Schon Sergius III (904—911) führte, nachdem durch ein Erdbeben unter Stephan VII ein grosser Teil der Kirche eingestürzt war, einen Neubau auf, wie die Inschrift (Rasponi: Basilica Lateranense p. 28):

Sergius ipse pius Papa hanc qui coepit ab imis
Tertius expleuit istam, quam conspicis, aulam[2])

anzudeuten scheint. Auch im weiteren Verlaufe erfolgten noch Restaurationen an dieser nunmehr Sergianischen Basilika, z. B. unter Johann IX; unter Innocenz II, der den Glockenturm und das Dach der Kirche ausbessern liess, wobei der Normannenkönig (Roger) als Vasall des Papstes, gerade so wie später anno 1308 unter Clemens V, Balken senden musste (s. Johannes Diaconus de ecclesia Lateranensi, bei Mabillon: Museum Italicum, II, p. 568). Nicolaus IV baute endlich die dem Einsturz nahen Teile der Kirche (ruinosas partes) vorn und hinten, also auch die Tribuna, anno 1290/91 neu auf. Zwei Inschriften geben über die Bauthätigkeit dieses Papstes Auskunft: die eine, längere, in Versen und Mosaikbuchstaben in dem Gange hinter der Apsis des Laterans (bei Rasponi a. a. O. p. 29; Crescimbeni

[1]) Φοίνιξ bedeutet die Palme wie auch den ägyptischen Wundervogel; doch ist dieser Doppelsinn in der altchristlichen Kunst offenbar unberücksichtigt geblieben; beides, Symbole des Sieges über den Tod, der Unsterblichkeit.

[2]) Aula bedeutet Kirche; s. Du Cange sub voce aula und die längere Inschrift bei Rasponi a. a. O. sowie bei Bunsen, Beschreibung Roms III, p. 514, Augustus Caesar cet. — Johannes Diaconus giebt »exemplans« für expleuit, doch ist letzteres vorzuziehen.

Digitized by Google

a. a. O. p. 163 f.), die andere in Prosa, unterhalb des Tribunenmosaikes vom Papste angebracht (Rasponi a. a. O. p. 28; Crescimbeni p. 164): — Partem posteriorem, et anteriorem ruinosas huius Sancti Templi a fundamentis reedificari fecit, et ornari opere musiuo Nicolaus Quartus filius Sancti Francisci, et Sacrum vultum Saluatoris integrum reponi fecit in loco, vbi primum miraculose Populo Romano apparuit, quando fuit ipsa Ecclesia consecrata. Anno Domini MCCXCI. — Da nun jene zuersterwähnte, versifizierte Inschrift ausser der Jahreszahl 1291 noch das Regierungsjahr des Papstes angiebt: anno tertio; Nicolaus IV aber am 28. Februar 1288 gewählt[1] worden ist, so erhalten wir als festes Datum das Jahr 1290/91, und es ist unerfindlich, warum Crowe und Cavalcaselle sich dessen nicht bedient haben. Der Lateran war nun immer mit Mosaiken geschmückt. Gregor II (c. 720) erwähnt die bildlichen Darstellungen aus der christlichen Geschichte in dieser »basilica aurea«, ebenso Hadrian II (c. 780, cfr. Bunsen a. a. O. p. 513); und wie sie ausgesehen haben mögen, davon könnte im Allgemeinen Rohault de Fleury (a. a. O., planches XVI und XVII) eine Vorstellung geben. Auch die Fassade war wie ehemals der St. Peter mit Mosaiken verziert (Rohault de Fleury, planche VIII). Doch wird von diesen ältesten Mosaiken kaum etwas erhalten sein. Sergius III hatte seinen Neubau ebenfalls mit Mosaiken geschmückt,[2] und in dieser Zeit dürfte der altertümliche Christuskopf entstanden sein. Zwar möchte Crescimbeni glauben machen, das sei noch derselbe Kopf des Heilandes, welcher zuerst — auf wunderbare Weise — dem Volke unter Silvester und Constantin erschienen sei, und er beruft sich auf einen alten sermo de dedicatione ecclesiae Salvatoris (a. a. O. p. 156), handschriftlich auf Pergament im Archive des Laterans und angeblich aus dem IX Jahrhundert (?); dessen letztes Stück findet sich aber wörtlich in dem Traktat des Johannes Diaconus über den Lateran (aus der Zeit Alexanders IV) wieder: et imago Salvatoris infixa parietibus (also Mosaik; bei Crescimbeni depicta), primum visibilis omni populo Romano apparuit. (Mabillon a. a. O. p. 562.) Von einer Wundererscheinung ist aber an dieser Stelle keine Rede. Man möchte auch annehmen, dass unter den Worten: parietibus infixa, depicta (letzteres unwahrscheinlich) keineswegs der Christuskopf der Tribune gemeint ist, dessen stilistische Beschaffenheit eine Verweisung in das IV Jahrhundert nicht zulässt; dennoch wird das wohl der Fall sein, da die Inschrift Nicolaus' IV mit Johannes Diaconus verwandte Worte bietet. Panvinius (le sette chiese ed. Lanfranchi, Roma, Ant. Blado, 1570) erwähnt überhaupt nicht den alten Christuskopf der Tribune, deren Mosaiken er einfach dem Jacopo di Torrito zuschreibt, sondern nur denjenigen in der Cappella Sancta Sanctorum. Crescimbeni lässt ferner den Neubau des Papstes Sergius III sich nur auf die Kirche mit Ausnahme der Tribune erstrecken, — tempore huius (Stephani VII) Ecclesia Lateranensis ab Altari usque ad Portas cecidit. — Aber selbst wenn diese Annahme besonders mit Rücksicht darauf, dass Nicolaus IV gerade die Tribune neu erbauen liess, nicht unwahrscheinlich ist, so kann dennoch der Christuskopf höchstens bis in's VI oder VII Jahrhundert,

[1]) In der Vita Nicolai IV (bei Muratori script. III, p. 612) heisst es: ascendit (Cathedram Pontificalem) in festo Cathedrae Sancti Petri — Petri Stuhlfeier fällt auf den 28. Februar — anno Domini 1287, secundum illos vero qui annos Dominicae Incarnationis computare incipiunt in Natali, scribitur 1288.

[2]) Sergius III. — Basilicam Lateranensem a ruderibus repurgauit, iactisque nouis fundamentis, eam de integro extruxit, atque adeo picturis egregiis, et opere musiuo in pristinum nitorem reuocauit. cet. (Rasponi a. a. O. p. 27; ich denke doch nach Panvinius resp. nach den Urkunden des Lateranarchives?).

Digitized by Google

wahrscheinlich aber noch später, zurückgehen. Der Lateran führte auch den Namen »Basilica Salvatoris«; doch vermag ich nicht anzugeben, wann derselbe zuerst aufgekommen ist, ob vielleicht im Anschluss an diesen Christuskopf? Denn derselbe muss in hohem Ansehen gewesen sein, wenn er anno 1290/91 unter die neuen Mosaiken wieder aufgenommen wurde. Nicolaus IV hatte nach der erwähnten Inschrift also 1) die alte Tribune abbrechen und eine neue aufführen lassen, also auch die Mosaiken, wenn welche vorhanden waren, doch mit Ausnahme des Christuskopfes, der allein konserviert, aber durch die verschiedenen Manipulationen wahrscheinlich nicht wenig affiziert wurde. In die neue Tribune kam — reponi — das Christusbildnis hinein, und Crescimbeni (p. 172 f.) behauptet, man sähe oben, in der Nähe noch deutlich an den durchsichtigeren Pasten, an den Steinchen von geringerem Volumen, an der vollendeteren Ausführung wie bei Jacopo di Torrito, wo der alte Kopf eingesetzt worden sei. Es folgt 2) daraus, dass alles andere, die Engel um Christus, die Apostel, das Kreuz u. s. w., auf Jacopo di Torrito zurückgehen muss. Dabei ist es nun nicht ausgeschlossen, ja bei der Altertümlichkeit der Darstellung sogar wahrscheinlich, dass der Mosaicist vielleicht die Gegenstände an der alten Tribune[1]) einfach wiederholte, die drei Franciskaner, darunter den Papst als Erneuerer, hinzufügen musste, und man könnte sich denken, dass er bei der Wiederholung sich auch möglichst dem alten, traditionellen Stil anzupassen suchte, im Gegensatz zu Sta. Maria Maggiore, wo diese Rücksicht wegfiel. Allein, welche Erklärung man auch bevorzugen, ob man die Erfindung ganz oder teilweise einem Anderen zuschreiben mag, immer gehört die gesamte Ausführung dem Jacopo di Torrito an, was auch die Inschrift besagt: IACOBVS TORIT PICThO OP FECIT (so nach der Abbildung bei Valentini). Es folgt endlich 3), dass die Verschiedenheiten, welche ich an den einzelnen Gestalten hervorhob, falls man sie nicht durch Zufälligkeiten, und von Jacopo di Torrito selbst stammend, erklären will, wahrscheinlich auf spätere Restaurationen zurückzuführen sind. Nun wissen wir, dass im Jahre 1308 das Patriarchium der Christenheit abbrannte.[2]) Dabei konnten sehr wohl die Mosaiken der Tribune beschädigt worden sein. Papst Clemens V trat von Avignon aus auf das energischste für die Erneuerung der alten Basilika ein. An einem Nachmittage vor San Giovanni Battista, also am 23. Juni, zur Vesperzeit hatte das Unglück stattgefunden, und bereits

[1]) Betont muss werden, dass keine frühe Beschreibung des Laterans ausser den angeführten Stellen, auch nicht die des Johannes Diaconus, die Mosaiken der Tribune erwähnt. Bei dem letzteren ist es um so auffälliger, als er sonst genau Reliquien, Weihgeschenke und bildliche Darstellungen (z. B. in der Cappella Sancta Sanctorum) zu verzeichnen pflegt. Ich glaubte erst, eine Stelle der Mirabilien (ed. Parthey, Bonn 1869) auf das Tribunenmosaik beziehen zu dürfen, p. 52: ibidem est ymago maiestatis proiecta in lapide, ceu cum lapide vulnerata est sanguinea a tesseratore . ibi est crux, que transivit de pariete in parietem, propter verba (?) cuiusdam sacerdotis, qui donavit veniam peccati (?) mulieri sibi confitenti. Allein nach Vergleichung mit dem Ordo Romanus (Mabillon a. a. O. p. 259 ff., cap. XX und XXI) glaube ich, dass sich die angegebenen Bildwerke nicht sowohl auf Mosaiken innerhalb der Laterankirche beziehen, als vielmehr ausserhalb derselben, im Lateranpalast, bei den »duae sedes porphyreticae« an der Porta ecclesiae St. Silvestri, auf denen der neugewählte Papst abwechselnd sass und die Schlüssel erhielt, bevor er die Cappella Sancta Sanctorum betrat. Die Mirabilien wie der Ordo Romanus haben in ihrer Beschreibung wesentlich die gleiche Reihenfolge.

[2]) Was bei diesem Brande ein Raub der Flammen geworden, werden wir noch bei Gelegenheit von Giotto's Fresko im Lateran zu prüfen haben.

Digitized by Google

am 11. August 1308 schreibt der Papst an Jacob Colonna, Kardinal von Sta. Maria in Via lata und Erzpriester von Sta. Maria Maggiore, welchen er zusammen mit dessen Neffen Piero am 2. Februar 1306 wieder in alle Würden eingesetzt hatte (Baronius ann. eccl. a. a. 1308 nr. 10): der Erzbischof von Theben, Isnardus, sei mit einer bedeutenden Geldsumme unterwegs — cum magna pecuniae vi transmittere —, und überträgt in diesem Briefe dem Kardinal Jacob mit zwei anderen Kirchenfürsten die Oberaufsicht über die Wiederherstellung der Kirche, wie über die kostbaren Reliquien des Laterans, welche in der vom Feuer verschonten Cappella Sancta Sanctorum unter der speziellen Obhut der Kommission aufbewahrt werden sollten. Von dem gleichen Tage ist ein zweiter Brief des Papstes erhalten (s. collectio bullarum St. Bas. Vatic. Bd. I) an die Kanoniker von St. Peter, welche er belobt, dass sie Balken für die Erneuerung des Daches gegeben hätten, und bittet, sie möchten darin fortfahren. Der Papst selbst hatte an König Friedrich von Sicilien geschrieben, er möchte Balken nach Rom zu dem gleichen Zwecke senden. Vasari konnte also nach so langer Zeit, wenn anders er von dieser kräftigen Initiative des Papstes Kunde hatte, berichten, Gaddo Gaddi sei einem Rufe Clemens' V zur Vollendung der Mosaiken des Jacopo di Torrito gefolgt.[1]) Wahrscheinlich jedoch befand sich der Meister bereits in Rom und hatte schon Arbeiten aufzuweisen, — Vasari nennt (freilich dopo) Mosaiken im alten St. Peter, ferner an der Fassade von Sta. Maria Maggiore. — So mochte er dem Kardinal Colonna bekannt gewesen und als die geeignetste Persönlichkeit auch für die Ausbesserung des beschädigten Lateranmosaikes erschienen sein. Das würde dann Ende 1308 und Anfang 1309 geschehen sein. Jacopo di Torrito erweist sich aber trotz dem altertümlichen Christuskopf, trotz den späteren Restaurationen durchaus als ein byzantiner Meister, analog denjenigen der Kuppelmosaiken im Baptisterium zu Florenz.

Ebenfalls inschriftlich von der Hand Jacopo's di Torrito ist das Apsidenmosaik in Sta. Maria Maggiore.[2]) Es wurde schon bemerkt, dass dieses Werk zwar auch

[1]) Milanesi's apodiktische Glosse zu der betreffenden Stelle Vasari's: I lavori di musaico in San Giovanni Laterano sono periti, ist zum mindesten voreilig. Genau genommen behauptet Vasari auch gar nicht, Gaddo Gaddi habe im Lateran mosaiciert; ebenso ist Baldinucci's Ausweg, Gaddo Gaddi sei bereits unter Nicolaus IV nach Rom gekommen und habe im Lateran gearbeitet, um den vermeintlichen Widerspruch in der Annahme einer Berufung des Meisters durch Clemens V zu entfernen, irrig.

[2]) Ich habe mir seiner Zeit die Inschrift nicht kopiert. Valentini hat:

┼ IACOB: TORRITI PICTOR h̄OP MOSIA FECE.

CX.

P.

vielleicht h̄ = hoc und op' = opus. — Die Jahreszahl der rechten Seite wird zu 1295 ergänzt. Severano (Le sette chiese, Rom 1630, p. 695) giebt z. B. dies Datum an mit der falschen Behauptung, Nicolaus IV, der in Sta. Maria Maggiore Restaurationsarbeiten wie im Lateran vorgenommen haben muss, habe die Mosaiken ausführen lassen. Der Papst war aber bereits am 4. April 1292 gestorben. De Angelis (a. a. O. Rom 1621, p. 90) führt an der linken (verschrieben für rechten) Seite des Tribunenmosaikes folgende Inschrift an: Anno Domini MCCXCV; und an der linken: Iacobus Torriti Pictor hoc opus mosaicen (dies Wort ist also ergänzt) fecit. Das hat den Anschein, als ob diese Inschrift zu seiner Zeit noch unversehrt gewesen wäre; oder haben er wie Severano schon damals stillschweigend ergänzt? On. Panvinius (a. a. O. p. 304) nennt aber keine Jahreszahl. Wenn 1295 richtig wäre — und die stilistische Eigenschaft des Werkes besonders im Hinblick auf das Lateranmosaik

Digitized by Google

byzantinischen Ursprung verrate, aber freier, schöner, geschmackvoller, besonders in dekorativer Beziehung, sei. Eben in der Zeit, welche zwischen den Arbeiten im Lateran und denen in Sta. Maria Maggiore lag, mochte sich Jacopo di Torrito nach dieser Seite weiter entwickelt haben, und er konnte dies vor den Werken der Cosmaten, welche damals in hoher Blüte standen. Die Ähnlichkeit der Mosaiken von Sta. Maria di Trastevere (Abbildung bei Bunsen a. a. O. Taf. 38; Letarouilly a. a. O. III, planche 327; besonders de Rossi a. a. O. fasc. 7—8) und der um dieselbe Zeit oder bei 1295, 5 Jahre später entstandenen von Sta. Maria Maggiore, auf welche Crowe und Cavalcaselle mit Recht aufmerksam machen, rührt eben daher, dass Jacopo di Torrito sich dem überlegenen Einflusse dieser römischen Künstler nicht entziehen konnte und seine byzantinische Manier zwar nicht aufgab, aber doch milderte. Dass Jacopo di Torrito nun gerade zu den römischen Künstlern zu rechnen sei, wie Crowe und Cavalcaselle (z. B. ital. Ausg. I. p. 365) behaupten, kann ich nicht finden. Im Gegenteil, er fing in Florenz in der maniera greca zu arbeiten an, — aus dem Jahre 1281 stammt die Nachricht von der Kollekte, welche für die Kuppelmosaiken erhoben wurde (s. L. d. L. p. 65 ff., p. 134) — mochte damit in den nächsten Jahren beschäftigt gewesen — es heisst de oblatione f a c i e n d a, also wurde das Werk erst in Angriff genommen — und dann nach Rom gegangen sein. Dort arbeitete er zunächst als strenger Byzantiner weiter, — so das Apsidenmosaik des Lateran anno 1290/91 — bildete aber allmählich unter dem Einflusse der Cosmaten seinen Stil nach der dekorativen Seite hin um, wofür die Apsis von Sta. Maria Maggiore, wahrscheinlich vom Jahre 1295, zu nennen ist. So haben wir einen Zusammenhang, eine stätige Entwickelung, welche auch die Widersprüche als nur scheinbare auflöst.

Sta. Maria Maggiore birgt aber noch Mosaiken anderer Künstler. In der vom Papst Eugen III (1145—1153) erbauten Vorhalle hat am oberen Teile nach der Inschrift Filippo Rusutti mosaiciert:[1]) PHILIPP: RVSVTI. FECIT. HOC. OPVS. Dieser Künstler hat noch mehr als Jacopo di Torrito den byzantinischen Stil verlassen, wiewohl man denselben noch deutlich als Grundlage erblickt. War das Apsidenmosaik anmutiger, dekorativer, so ist dieses hier ernster, im Beiwerk beschränkter; die Gestalten sind würdiger, monumentaler, richtiger in den Verhältnissen. Besonders Christus ist eine energische und schön bewegte Figur. Die Engel um die Glorie Christi, namentlich die beiden unteren, welche einen brennenden Leuchter halten, zeigen in ihren Gewändern schön geschwungene Linien; aber ich zweifle, ob nicht dabei wie auch bei den heiligen Personen unterhalb von Christus zum Teil spätere Restaurationen stattgefunden haben. Wenn Crowe und Cavalcaselle zwischen

möchte das unterstützen —, so könnte entweder die Tribune von Nicolaus IV angefangen — daher die knieende Gestalt des Papstes — und von Jacob Colonna — daher die knieende Gestalt des Kardinals — anno 1295 beendet worden sein, oder besser, Kardinal Jacob Colonna, Erzpriester von Sta. Maria Maggiore (de Angelis a. a. O. p. 32), der er (wie auch sein Neffe Pietro) reiche Geschenke gemacht und Güter testamentarisch hinterlassen, hatte nach dem Tode Nicolaus' IV den musivischen Schmuck in der Apsis wie auch ausserhalb (de Angelis a. a. O. p. 90) derselben (jetzt aber untergegangen) ausführen und in dankbarer Erinnerung an den Papst, der ihm den roten Hut verliehen und sein Haus so mächtig gemacht hatte, Nicolaus IV wie auch sich selber abbilden lassen.

[1]) Abbildungen s. pag. 128. De Rossi a. a. O. Fascikel 7—8 giebt O V S für opus; auch hier befinden sich die griechischen Lettern: bei Christus IC XC; bei Maria MR ΘV. Nach Schnaase a. a. O. VII, p. 325 habe der genannte Künstler die ganze Fassade mosaiciert, auch den unteren Teil. Nun, es sind doch wohl zwei verschiedene Meister anzunehmen.

Digitized by Google

diesem Werke und dem zweiten (von der Eingangsthür aus) Deckenfeld in der Oberkirche Übereinstimmung konstatieren, so trete ich dem bei — Filippo Rusutti wird allerdings in Assisi das zweite Deckenfeld gemalt haben —, weniger aber stimme ich ihrer Ansicht zu, dass derselbe ein Florentiner gewesen sei, worüber wir keine Nachrichten haben. Eher war dies Jacopo di Torrito.

Unterhalb von den Arbeiten Rusutti's in der Vorhalle von Sta. Maria Maggiore, zu beiden Seiten des grossen Occhio, befinden sich musivische, auf die Gründung der Basilika bezügliche Gemälde, welche wiederum einer anderen Hand angehören. Auch sie teilen mit Rusutti's Mosaik darüber, bei gleicher Herkunft, die Eigenschaft, weniger byzantinisch zu sein als die Werke des Torrito. Das Ceremonienbild,[1]) welches so recht der griechischen Weise entspricht, ist hier verlassen; es sind musivische Fresken gleichsam, historische Bilder, Scenen aus einer Legende, wie in Assisi die Geschichten von dem Leben und Wirken des hl. Franz. Das ist ein Fortschritt im Vergleich zu dem, was die Kunst bisher geliefert, und muss uns schon aus dem Grunde veranlassen, diese Mosaiken in eine etwas spätere Zeit zu verweisen. Bei näherer Betrachtung z. B einzelner Gestalten, von denen nur wenige noch in der etwas steifen Haltung der Köpfe und Extremitäten — z. B. auf dem Bilde, wie Papst Liberius den Plan der Kirche zeichnet — an die traditionellen Formen anklingen, ferner einzelner Kompositionen, — z. B. wie der Patrizier Johannes in seinem Gemache ruht,[2]) den Kopf auf den Arm gestützt, und im Traum die Jungfrau erblickt, — gewahrt man Übereinstimmung mit den Fresken aus der Legende des hl. Franz in Assisi. In ähnlicher Lage und in einem ähnlichem Gemache liegt z. B. der hl. Franz, dem Christus einen mit Loggien gezierten Palast zeigt (drittes Fresko). Doch hat der Palast Spitzbogenfenster, das Mosaik aber Rundbögen, und das dürfte ein wesentliches Moment gegen die Annahme eines und desselben Meisters für beide Werke

[1]) Ceremonienbilder treten mit der Herrschaft des byzantinischen Stiles auf; nicht als ob derselbe das historische Bild — historisch hier im weitesten Sinne genommen — überhaupt verschmäht habe. Im Gegenteil, es wird berichtet, dass in Byzanz an den Wänden von Palästen z. B. die Siege Alexanders des Grossen, die Kriege Achills, oder in den Sälen der Kaiserlichen Residenz die Siege des Manuel Komnenes dargestellt wurden (Bayet: L'art byzantin p. 145 f.). Ein Blick auf die Miniaturen in griechischen Handschriften belehrt gleichfalls eines Anderen, und ich werde noch Gelegenheit haben, mich darüber ausführlich zu äussern. Allein das Ceremonienbild, das mehr Statuarische, entsprechend dem feierlichen Pomp und der Sitte des östlichen Reiches, überwog bei weitem und besonders in Kirchen; es bleibt ausserdem noch zu untersuchen, in wieweit Darstellungen historischer und profaner Art auch in Italien verbreitet waren; — ich kenne nur Weniges, das hierhin gerechnet werden könnte; — ferner, ob nicht dergleichen nur für gewisse Zeiten zu konstatieren wäre, z. B. in der Blütezeit der byzantinischen Macht, unter der makedonischen Dynastie, als im östlichen Reiche Künste und Wissenschaften einen neuen Aufschwung genommen hatten, der sich auch in Italien, besonders in den südlichen Teilen, geltend machte.

[2]) Die Lage des schlafenden Papstes Liberius ist insofern anders wie in Assisi, als derselbe weniger gestreckt, sondern im Leibe gesenkt und in den Knieen gebogen, aber recht natürlich daliegt. Crowe und Cavacaselle wollen in dem Kopfe des Papstes der Mosaiken, um von anderen speziellen Beziehungen zu einander zu schweigen, denselben Typus sehen wie in dem fünften und siebenten Fresko (nach ihrer Zählung) der Oberkirche von Assisi (ital. Ausg. I, p. 371); und (deutsche Ausg. I, p. 191 f.) in derselben Papstgestalt des dritten Mosaikbildes in Sta. Maria Maggiore den nämlichen Typus wie in dem dritten Bilde des Franciskuscyclus, ganz abgesehen von der Verwandtschaft der übrigen allgemeinen Züge des Mosaikes mit dem zweiten bis fünften Fresko von Assisi. — Er möchte aber doch wohl anders sein.

Digitized by Google

sein. — Dieselbe offene Loggiata, von dünnen, schlanken Säulen getragen — auf dem Mosaik sind dünne, viereckige Pilaster mit einfacher Deckplatte — haben wir ferner auch auf dem sechsten Bilde, wo Papst Innocenz III im Traume den hl. Franz den wankenden Lateran stützen sieht. An dem Ruhebette des Papstes sitzen zwei Diener in gleicher Stellung wie diejenigen in dem Schlafgemache auf dem Mosaik von Sta. Maria Maggiore. Die stilistische Übereinstimmung mit einzelnen Fresken in Assisi, und zwar von Nr. 2 bis Nr. 5, erwähnten bereits Crowe und Cavalcaselle (s. die vorhergehende Anmerkung) und sind geneigt, einen und denselben Maler für beide Werke in Assisi und Rom anzunehmen, nämlich Gaddo Gaddi. Sie hätten noch weiter gehen können, denn z. B. auch auf dem 25. Fresko: der hl. Franz zeigt dem Papste im Traume seine Wundmale und reicht ihm eine mit Blut gefüllte Phiole hin, — eines der herrlichsten Werke und zwar unbestritten von Giotto's Hand, sind die gleichen Merkmale zu konstatieren. Dazu kommt, wie schon erwähnt, die verwandte Architektur auf dem Mosaik wie auf sämtlichen Fresken Giotto's von Assisi bis Sta. Croce: die dünnen, hohen Säulen resp. Pilaster, die offenen Hallen etc. Giotto hat ferner, ebenfalls auf sämtlichen Fresken von Assisi bis Sta. Croce, die Eigentümlichkeit, in den die Bilder umrahmenden Friesen in Medaillons die herrlichsten Köpfe, teils von Idealfiguren, teils mit Porträtzügen, zu malen; ich werde noch darauf zurückkommen. Dasselbe, wenn auch beschränkter, finden wir in Sta. Maria Maggiore, wo unter einem kräftig vorspringenden Sims als Scheidelinie des unteren Teiles von dem Mosaik Rusutti's sich ein Fries mit Medaillons befindet, in welche Köpfe von Engeln einmosaiciert sind.[1]) Alle diese Eigentümlichkeiten, wenn sie sich auch keineswegs so absolut decken, wie Crowe und Cavalcaselle anzunehmen scheinen, weisen darauf hin, dass der Künstler von Sta. Maria Maggiore nicht sowohl als Vermittler zwischen Cimabue, von dem er nichts hat, und Giotto — transizione dal modo di Cimabue a quello di Giotto — anzusehen, sondern umgekehrt bereits unter Giotto's Einfluss gekommen, von Giotto abhängig ist. Es ist nicht derselbe Künstler, der die Fresken in Assisi, auch nicht die vermeintlichen schwächeren Nummern 2 bis 5 und 7 nach Crowe und Cavalcaselle gemalt und in der Basilika Liberiana mosaiciert hat; denn bei aller Ähnlichkeit der »Kompositionsgesetze«, besser wäre gesagt: einzelner Motive, sind wesentliche Abweichungen vorhanden — die Typen z. B. sind nicht dieselben —; und auch die übereinstimmenden Merkmale sind von der Art, dass man wohl den Zusammenhang, aber nicht die gleiche Hand erblickt. Das Mosaik — und das ist wesentlich — hat weniger dekoratives Beiwerk wie in Assisi; ersteres ist einfacher, letzteres reicher und cosmatesker. Auch das erste Deckenfeld, um dies gleich zu erwähnen, kann nicht — aus dem gleichen Grunde — mit dem unteren Teil des Mosaikes von Sta. Maria Maggiore zusammengehören, wie Crowe und Cavalcaselle wollen. Eher passte da noch Torrito's Rankenwerk.[2]) Wir

[1]) Es muss aber auch erwähnt werden, dass sich in dem inneren Einfassungsstreifen um Torrito's Apsidenmosaik von Sta. Maria Maggiore gleichfalls Engelsköpfe in kleinen Medaillons befinden.

[2]) Die Geschichten aus dem Leben der Jungfrau unterhalb der Krönung sind sehr gut gearbeitet. An dem äussersten linken Ende befindet sich in einem hohen Kirchenstuhle ein Heiliger, Hieronymus, wie aus der Inschrift hervorgeht; vor ihm auf den Abbildungen bei de Angelis und de Rossi zwei Figuren, Mann und Frau, Eustachius und Paula, welche die Lehren des Heiligen anhören. Wie Hieronymus sitzt, der Stuhl u. s. w. zeigt durchaus römischen Stil. Offenbar wurde in dieser Art sehr viel gearbeitet; daher begegnen so oft Anklänge, ohne dass immer doch auf einen und denselben Meister zu schliessen wäre.

Digitized by Google

haben vielmehr einen den Cosmaten nahe stehenden Künstler anzunehmen, der wohl in Assisi neben Rusutti die Decke gemalt hat, aber nicht in Sta. Maria Maggiore zu Rom, und dessen Namen wir einstweilen nicht kennen. Jedenfalls war aber der Mosaicist des unteren Teiles ein Zeitgenosse Giotto's und von dessen überlegenem Genie beeinflusst worden. Diese Wahrnehmung ist trotz den Restaurationen zu machen, welche das Mosaik in Sta. Maria Maggiore vielfach erfahren hat (z. B. eine noch 1825). Es fragt sich nun, in welche Zeit dasselbe zu setzen sei? Als Verfertiger des Mosaikes nennt Vasari, unsere einzige Quelle, Gaddo Gaddi, der in der maniera greca zusammen mit der Cimabue's — accompagnata da quella di Cimabue — gearbeitet habe. Derselbe sei 1308, wie schon erwähnt, von Papst Clemens V nach Rom berufen worden und habe nach einigen Arbeiten — darunter Mosaiken in der Haupt- und Chorkapelle der alten Peterskirche — bei der Beendigung der Mosaiken der Fassade von Sta. Maria Maggiore geholfen — aiutando a finire alcune storie di musaico, — wobei er seinen Stil verbessert und die maniera greca ein wenig verlassen habe — si parti per un poco da quella greca. — Hört sich dies nicht an, als ob Vasari genaue Kunde von den römischen Arbeiten Gaddo Gaddi's gehabt habe? Alles, was wir durch stilistische Vergleichung gefunden haben: Hinausgehen über die byzantinische Weise, die aber noch immer zu erkennen sei, Teilnahme an den Arbeiten in der unteren Partie, wird von Vasari bestätigt. Das Mosaik selbst gewährt keinen Aufschluss. Aus stilistischen Gründen ist man geneigt, Filippo Rusutti früher als Gaddo Gaddi anzusetzen. Nun befinden sich an den vier Ecken des grossen Occhio viermal die Säule in einem Schilde, das Wappen der Colonna, und eine Bischofsmütze in einem zweiten Schilde. Diese Wappen, weil unterhalb der Scheidelinie befindlich, gehören zu dem unteren Teile, der dem Gaddo Gaddi zugeschrieben wird, und können demnach nur für dessen Chronologie verwertet werden. Allein die Schilde machen mir einen modernen Eindruck oder sind wenigstens restauriert. Ferner ist aus dem blossen Wappen noch nichts auf die Person dessen zu schliessen, der das Mosaik hatte ausführen lassen. Ich weiss nicht, worauf sich Crowe's und Cavalcaselle's Behauptung gründet, dass Kardinal Pietro Colonna der Stifter des Fassadenmosaikes gewesen sei (a. a. O. I, 370) — si dà per certo che questo lavoro fu fatto eseguire dal cardinale Pietro Colonna. — Nach den älteren Beschreibungen [1])

[1]) Onof. Panvinius a. a. O. p. 304; — Giacomo e Pietro Colonna Cardinali e forse (!) un' di loro Arciprete di questa chiesa, fecero cet. ohne Jahresangabe. — Severano a. a. O. p. 698: in tempo del medesimo Nicola quarto fù ornata la facciata — da Giacomo, e Pietro Cardinali di Casa Colonna. — De Angelis a. a. O. p. 60: Jacobus, et Petrus de Columna Cardinales, et alter eorum, idest Petrus Archipresbyter faciem anteriorem Basilicae musiuo opere exornarunt. Das ist falsch. Petrus wurde wahrscheinlich erst 1321 nach dem Tode seines Onkels Erzpriester. — Jacopo wurde am 12. März 1278 Kardinaldiakon von Sta. Maria in Via lata, wie ich schon erwähnt habe; zugleich mochte ihm das Archipresbyterat verliehen worden sein. Pietro Colonna, der verheiratet war (Villani VII, c. 119), wurde an der Vigilie vor Pfingsten 1288 Kardinaldiakon von Sant' Eustachio. 1297 von Bonifaz VIII ihrer Würden für verlustig erklärt, wurden die Colonnesen von Clemens V am 2. Februar 1306 vollständig restituiert. Im Jahre 1321 starb Jacob Colonna, und nun folgte ihm wahrscheinlich Pietro als Erzpriester; wenigstens nach der Bulle Papst Johanns XXII vom Jahre 1325 bekleidete er diese Würde, die, wie ich glaube, ihrem Träger auch eine besondere Berechtigung zur Vornahme von Bauten und Verschönerungen an der Basilika verleihen mochte. Pietro starb 1326. (Cardella: Memorie de' Cardinali, sub Nicolao IV; Coppi: Memorie Colonnesi; de Angelis a. a. O.)

Digitized by Google

hätten die Kardinäle Jacob und Peter Colonna gemeinsam die Arbeit vornehmen lassen. Doch sind diese Angaben sämtlich nicht einwandsfrei, scheinen wenigstens nicht auf archivalischen Quellen zu beruhen. Ich möchte auch hier Kardinal Jacob Colonna[1]) als den Urheber der Mosaiken allein annehmen, welche in zwei Zeitabschnitten gemacht sein können: der obere Teil des Rusutti in der Zeit nach Nicolaus IV, der sich sonst auf irgend eine Weise verewigt hätte, etwa von 1292 bis 1297, und dann natürlich von Jacob Colonna; der untere Teil vielleicht von Gaddo Gaddi (Vasari), zur Zeit Clemens' V anno 1308, ebenfalls von Jacob Colonna allein oder zusammen mit seinem Neffen Pietro. Ist Petrus Colonna als Erzpriester der Basilika Stifter der Mosaiken gewesen, dann gehörten sie vor 1326 (Tod des Kardinals) und nach 1321 (Erzpriesteramt übertragen), und das ist nicht glaublich. Hat aber Gaddo Gaddi dieselben ausgeführt, so kann er niemals die Lünette über dem Haupteingange des Domes von Florenz: Krönung der Jungfrau, umgeben von vier Evangelistensymbolen und Posaunen blasenden Engeln — mosaiciert haben, ein Werk, welches ihm nach Vasari's Vorgange allgemein zugeschrieben wird. Dasselbe, höchst gewichtig und von feierlichem Ausdruck, doch etwas schwer und massig in den Formen, dürfte vielmehr einem völlig in der maniera greca ebenso wie Cimabue befangenen Meister angehören und in das Trecento zu verweisen sein.[2]) Nun ergiebt sich aber ausserdem noch Folgendes: Ist das untere Mosaik in der Vorhalle von Sta. Maria Maggiore im Jahre 1308, also sehr wahrscheinlich, ja sicher nach den erwähnten Fresken der Oberkirche von Assisi entstanden, so kann es nicht für die Stilvergleichung und Erklärung der Anfänge Giotto's verwendet werden. Gaddo Gaddi erscheint vielmehr umgekehrt darin von seinem vermeintlichen Schüler abhängig.

Nach Vasari ist Gaddo Gaddi im Jahre 1312 in einem Alter von 73 Jahren gestorben. Er hätte demnach anno 1239 das Licht der Welt erblickt, also gleichzeitig mit Cimabue, als dessen Geburtsjahr 1240 angegeben wird. Wäre das richtig, dann würde die Freundschaft, die den Meister mit Cimabue[1]) nach Vasari verbunden

---

[1]) Nach einer Urkunde vom 28. April 1292 (bei Tosti: storia di Bonifazio VIII, tom. I, Dokument N.) wurde Giacomo auf Grund eines Familienbeschlusses zum Administrator aller Besitzungen der Colonnesen und somit zum Vertreter der Familie bestellt. Ob dieses Faktum auch mit der Urheberschaft der Mosaiken der Fassade in Beziehung zu setzen ist?

[2]) Crowe und Cavalcaselle (italienische Ausgabe I, 366 f.) fällen über das Dommosaik ein ungünstiges Urteil, dem ich nicht beistimmen kann. Gewiss, es sind deutliche, etwas grobe Formen, aber das entsprach dem Stoffe, in dem der Künstler arbeiten musste, und der Wirkung, die das Werk bei dieser Entfernung ausüben sollte. Die Arbeit ist vielmehr höchst sorgfältig und von einem gewichtigen, würdevollen Stil, der durch die leuchtenden Töne vorteilhaft gehoben wird. Wenn Milanesi in einer von ihm neu hinzugefügten Anmerkung zur Unterstützung seines kritischen Urteils (Vasari I, p. 346) anführt, dass Crowe und Cavalcaselle dies Mosaik dem Gaddo Gaddi absprechen — come neppure il musaico sopra la porta maggiore di Santa Maria del Fiore, nel quale si vede alla vecchia maniera greca accoppiata quella che fu propria di Cimabue —, so führt er zwar, nur mit geringen Modifikationen, die die verschiedenen Konstruktionen bedingen, die Worte der Verfasser der italienischen Malerei (I, 366) an, hat aber nicht genau nachgelesen, denn p. 367 steht nach der näheren Beschreibung und »della sgradevole impressione dell' opera« das gerade Gegenteil: — con tutto ciò è questo un mosaico, che pei suoi caratteri ricorda quell' altro attribuito al Gaddi ed esistente in Santa Maria Maggiore a Roma. — In der Sache hat Milanesi Recht; das Mosaik zeigt einen verschiedenen Stil von den Arbeiten in Rom; da sind zwei Künstler anzunehmen, die nur wenig mit einander gemein haben.

Digitized by Google

hätte, ebensowohl wie das Verhältnis eines Lehrers zu Giotto erklärlich sein. Doch das Geburts- wie Todesjahr sind später anzusetzen. Nach der Behauptung der Vasarikommentatoren bei Le Monnier in der tavola alfabetica, die Milanesi (I, p. 345) ohne Prüfung wieder abgedruckt hat, wäre Gaddo Gaddi anno 1312 in die Zunft der florentiner Medici, Speziali e Merciai eingetreten. Die Angabe ist falsch oder doch ungenau. Gaddo di Zanobi Gaddi stand allerdings und zwar nach seinem vermeintlichen Schüler Giotto di Bondone in einem jetzt verlorenen Matrikelcodex der Zunft (Nr. 3), der in einem mäfsigen Umfange von etwa 44 bis 46 oder höchstens 50 Seiten in chronologischer Reihenfolge die von 1312 bis 1320 immatrikulierten Mitglieder aufführte. Das Inhaltsverzeichnis zu dem Codex ist erhalten — auszugsweise abgedruckt in L. d. L. p. 319 — und bietet bei Giotto di Bondone die Seitenzahl 43, bei Gaddo Gaddi 44. Demnach muss die Matrikel des letzteren aus dem Ende dieses Zeitabschnittes von acht Jahren stammen, also etwa 1318, 1319. Der Umstand, dass Giotto wie Gaddo Gaddi so spät — in früheren Matrikelverzeichnissen, von denen noch zwei erhalten sind, fehlen ihre Namen — als Mitglieder der Zunft erscheinen, dürfte vielleicht dadurch erklärt werden, dass sich die Künstler vorher auf Reisen befanden und in anderen Städten — Gaddo Gaddi also 1308 in Rom, Giotto ebenda und vorher in Assisi — thätig waren. Nach dieser Probe bei Le Monnier und Milanesi wird man die Versicherung der Vasarikommentatoren auch nicht auf Treu und Glauben annehmen, Gaddo Gaddi habe bis 1327, ja bis 1333 gelebt, wovon sie dann in einer Art von circolo vizioso die 73 Jahre des in seinen Angaben von ihnen verworfenen Vasari abziehen und so zum Geburtsjahr 1260 gelangen. Sie hätten das betreffende Spoglio des Manni wenigstens abdrucken müssen. Nimmt man an, dass die Zahl 1312 auf einem Druckfehler seitens des Herausgebers der Vite von 1568, nicht auf einem sachlichen Irrtum Vasari's beruht, der sich gerade über Gaddo Gaddi gut informiert zeigt, — doch schon die Ausgabe von 1550 hat 1312 —, so wäre eine Änderung in 1321 statt 1332 doch natürlicher und wir kämen auf das Geburtsjahr 1248 statt 1259.[2]) Auch würde ein Schülerverhältnis Giotto's zu Gaddo Gaddi in diesem Falle noch möglich erscheinen. Ist Gaddo Gaddi aber im

[1]) Crowe und Cavalcaselle nennen den Gaddo Gaddi in seinem ingegno sicuramente inferiore a quello del suo maestro Cimabue. Wenn aber Gaddo Gaddi das Mosaik in Sta. Maria Maggiore und (nach ihrer Zuweisung) auch das erste Deckenfeld in Assisi gearbeitet hat, so kann ich nicht begreifen, wie der Meister ein Schüler Cimabue's gewesen sein soll. Grösser kann doch die Verschiedenheit nicht sein, abgesehen davon, dass diese Werke weit erfreulicher, eher superiori, sind als alle Cimabue's zusammen.

[2]) Crowe und Cavalcaselle (ital. Ausg. I, p. 366,) führen als Gewährsmann Richa (Chiese fiorentine I, p. 56, Sta. Croce) an, il quale »afferma di avere veduto il documento della di lui (Gaddo Gaddi) tumulazione in Santa Croce«. Nun zum ersten citieren Crowe und Cavalcaselle falsch; das behauptet gar nicht Richa. Sodann sollte ein so unkritischer Kopf, wie Richa, doch nur da, wo seine Angaben begründet erscheinen, zur Stütze herangezogen werden. Nach einer Reihe von Trugschlüssen, die zu widerlegen nicht die Mühe lohnt, kommt nämlich Richa a. a. O. zu dem Resultat, dass die Kirche Sta. Croce vor 1330 erbaut sein müsste — assai prima dovea esse compita la Chiesa, nella quale io trovo altresì fatte esequie solenni a Gaddo Gaddi morto giusta il Baldinucci nel 1312, e a Maestro Dino del Garbo nel 1327 ai 30. di Settembre. Also 1) Richa merkt gar nicht, dass Baldinucci einfach den Vasari wiederholt, und 2) wie stimmen mit dieser falschen und unmöglichen Jahreszahl die feierlichen Esequien, die er gefunden haben will; er meint wohl in einer Inschrift oder Beschreibung? Dann hätte Richa doch das richtige Datum lesen müssen.

Digitized by Google

Jahre 1259/60 geboren, dann war er nur 8 bis 7 Jahre älter als Giotto und eher sein Zeitgenosse und Freund als sein Lehrer. Dann würde, immer vorausgesetzt, dass Gaddo Gaddi an Sta. Maria Maggiore mosaicierte, der Einfluss seines Landsmannes auf ihn sich erklären; dann müssen wir aber auch eingestehen, dass Gaddo Gaddi, wie ich auf stilistischem Wege schon gefunden habe, nicht das erste Deckenfeld im Assisi gearbeitet haben kann, welches — darin haben Crowe und Cavalcaselle Recht — auf die Franciskusfresken bestimmend eingewirkt hat.

Fassen wir demnach das Resultat dieses langen Excurses, der nach Prüfung alles einschlägigen Materiales keineswegs überall befriedigende Antwort giebt, zusammen, so möchte Folgendes als das Wahrscheinliche aufzustellen sein:

1) Im Lateran hat auf Befehl des Papstes Nicolaus' IV Jacopo di Torrito anno 1290/91, nach seinen Arbeiten in Florenz vom Jahre 1281 an, die Apsis mit neuen Musiven versehen. Dabei ist wahrscheinlich ein älterer Christuskopf konserviert, auch der Künstler in sofern in der Erfindung beschränkt worden, als er sich nach älteren Darstellungen der Tribuna richten musste. Restaurationen sind daran geschehen, eine vielleicht durch Gaddo Gaddi im Jahre 1308/9.

2) In der Tribuna von Sta. Maria Maggiore hat derselbe Jacopo di Torrito, wahrscheinlich 1295, auf Bestellung des Erzpriesters Jacopo Colonna, Mosaiken ausgeführt, welche eine Annäherung dieses Künstlers an den Stil der Cosmaten, besonders nach der dekorativen Seite hin verraten.

3) In der Portikus derselben Basilika hat im oberen Teile Philipp Rusutti mosaiciert, wahrscheinlich in der Zeit von 1292 bis 1297 und ebenfalls auf Bestellung der Colonna.

4) Demselben ist, weil stilistisch übereinstimmend, wahrscheinlich auch das zweite Deckenfeld in der Oberkirche von Assisi zuzuweisen.

5) Das erste Deckenfeld dieser Oberkirche zeigt einen Maler, der enge Fühlung mit den Cosmaten hatte. Derselbe arbeitete in den letzten Jahrzehnten des XIII Jahrhunderts und ist als ein Lehrer Giotto's anzusehen.

6) In dem unteren Teile der Portikus von Sta. Maria Maggiore, gleichfalls auf Bestellung Jacopo's (oder Jacopo's und Pietro's) Colonna, arbeitete, wahrscheinlich im Jahre 1308, Gaddo Gaddi (Zeugnis des Vasari) musivische Fresken, in denen er sich als von Giotto beeinflusst zeigt. Giotto's Fresken der Oberkirche von Assisi gehören demnach zwischen Nr. 5 und Nr. 6.

Aber ich vermute, Richa, der doch dies unmöglich aus seiner Phantasie erdichtet haben konnte, liess sich zu seiner Behauptung durch die vermeintliche Grabschrift verleiten, welche Vasari am Ende seiner Vita Gaddo's Gaddi a. 1550 gegeben, a. 1568 aber weggelassen hat. Das Vorliegende zeigt so recht, mit welcher Oberflächlichkeit früher in der Kunstgeschichte Behauptungen aufgestellt wurden, die noch heute unbesehen angenommen werden, weil bei allem Geschick und Geschmack in stilistischer Vergleichung die historische Grundlage fehlt, ohne welche man den Wert der Quellen nicht prüfen und der ästhetischen Beurteilung kein Gewicht verleihen kann.

(Fortsetzung folgt.)

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google



DAS »BINDO ALTOVITI« BENANNTE BILDNIS RAPHAELS

ORIGINAL IN DER K. PINAKOTHEK ZU MÜNCHEN

Digitized by Google

ZU RAPHAEL [1])

VON HERMAN GRIMM

V

Auf der vierten Wand der Camera della Segnatura haben wir drei Darstellungen, die Vasari folgendermafsen beschreibt: XII, 10. Fece nell' altra faccia, dov 'è l'altra finestra, da una parte Giustiniano, che dà le leggi ai Dottori, che le correggano [2]), e sopra, la Temperanza, la Fortezze e la Prudenza. 11. Dall' altra parte fece il Papa, che dà le decretali canoniche, e in detto Papa ritrasse papa Giulio di naturale, Giovanni cardinale de' Medici assistente, che fu papa Leone, Antonio cardinale di Monte e Alessandro Farnese cardinale, che fu poi papa Paolo III [3]) con altri ritratti.

Wir sehen Justinian auf einem Sessel sitzend, mit der Linken ein wagerecht liegendes Buch kräftig oben fassend, das ein vor ihm knieender Mann, am unteren Ende, und zwar an der einen Ecke, eher mit der Hand unterstützt als gleichfalls gefasst hält. Unbefangen betrachtet, stellt die Handlung nicht die Uebergabe des Buches von Seiten des Kaisers, sondern seine Empfangnahme des Buches dar. Ich glaube, wir dürfen annehmen, Raphael habe den Auftrag erhalten, zu malen, wie Tribonian, mit der Abfassung der Digesten beauftragt, diese, als fertiges Buch, an der Spitze der ihm beigeordneten Kommission Justinian überreicht.

Unter ganz gleichen Umständen sehen wir auf der andern Seite des Fensters einen Papst ein Buch empfangen, während Vasari auch hier andeutet, als gebe er es vielmehr. Hier entscheidet die erhalten gebliebene Federzeichnung, auf der die Fingerstellung des vor dem Papst knieenden Mannes deutlich die Absicht verrät, ihm das Buch, das er oben am Schnitte in der Mitte gefasst hält, gleichsam zuzuschieben.

Bellori's Deutung, dass Gregor IX die Decretalen, die er segne, einem Avvocato Consistoriale einhändige, ist von Passavant angenommen und heute auch übrigens weitergegeben worden. Es könnte vielmehr dargestellt sein, wie Raimundus de Pennaforti die im Auftrage Gregors zusammengestellten Dekretalen diesem überreicht. Warum Raphael bei der Ausführung des Fresko von der Fingerstellung zum Teil abging, die die Zeichnung so entschieden für beide Hände darbietet, weiss ich nicht. Vielleicht schien sie ihm sprechender als notwendig war, daher zu naturalistisch.

---

[1]) Vgl. Band IV, S. 162 ff.

[2]) Ed. 1550: correghino.

[3]) Ed. 1550: ora, a Dio grazia, Sommo Pontefice.

Digitized by Google

VI

Eine Illustration zu Vasari's oberflächlicher, immer doch aber auf einer konkreten Anschauung beruhenden Art zu beschreiben, bildet folgender Passus der Ed. von 1550 II, S. 666 —; & ne peducci della volta fece molte ſtorie fra le quali in vna è Mercurio co'l flauto, che volando par che scenda da'l Cielo; & in vnaltra è Gioue con grauità celeste che bacia Ganimede; & coſi diſotto nellaltra il carro di Venere, & le Grazie che cō Mercurio tirano al ciel Pandora, & molte altre ſtorie poetiche negli altri peducci.

Dass Vasari Ganymed sah, wo er Amor hätte sehen müssen, beweist nur, dass er die Gemälde erklärt ohne Apulejus Märchen gelesen zu haben.[1] Was aber bedeutet Pandora? Die Ausgabe von 1568 bringt die Korrektur »Psiche«. Wie aber kam Vasari zu dem Versehen? Ebenso natürlich, wie zu dem anderen, obgleich er wohl hätte sehen können, dass Ganymed nirgends Flügel habe (und so ist denn Ganymed auch in die Ausg. von 1568 mit übergegangen). Pandora aber entstand so. Vasari wirft hier vier Darstellungen zusammen. Erstens: Venus in ihrem Wagen. Zweitens: Amor, der den Grazien Psyche zeigt. Drittens: Psyche, die mit der Büchse der Proserpina im Arme, von Amoren aus den Tiefen der Unterwelt zum Palaste der Venus emporgetragen wird. Viertens: Mercur, der Psyche zur Vermählungsfeier zum Olymp emporträgt. Die drei letzten, unter sich in keinem Zusammenhange stehenden Scenen thut Vasari mit dem Satze ab: »die Grazien, die mit Mercur Pandora zum Himmel emporziehen«. Nicht ein richtiges Wort, und doch durchaus konkrete Anschauungen, von denen Vasari sich verführen lässt. Er verwechselt die Schönheitsbüchse der Proserpina, die Psyche für Venus heraufholt, mit der Büchse der Pandora, glaubt dann in der von den Amoren aus der Unterwelt emporgetragenen Psyche Pandora selbst vor sich zu haben und wirft mit dieser Darstellung dann das Emporfliegen Psyche's zum Götterfeste unter Mercurs Hülfe zusammen. Zugleich erinnert er sich, dass auch die Grazien auf einem der Gewölbezwickel dargestellt seien, und findet es am kürzesten, sie als Gehülfinnen des Mercur zu erwähnen.

VII

Es war von mir zuerst (XV Essays, Neue Folge, 1875), S. 293 ff. und sodann L. Raph. I, S. 241 ff. durch Anführung vieler Parallelstellen dargelegt worden, dass die Worte Vasari's, XIX, 3: — e a Bindo Altoditi fece il ritratto suo, quando era giovane, che è tenuto stupendissimo — durchaus doppelsinnig seien, ihnen also für die Benennung des Münchener Porträts nichts zu entnehmen sei. Meiner Meinung nach war die Benennungsfrage dadurch aber als entschieden angesehen, dass das Münchener Gemälde mit dem Raphael darstellenden Holzschnitte vor der Vita in Vasari's Ed. von 1568 stimmte, und dass die Annahme, es sei dieser Holzschnitt nach Raphaels Porträt auf der Schule von Athen gezeichnet worden, nach Entdeckung der auf diesem Freskogemälde noch sichtbaren, eigenhändig eingeritzten Umrisse als aus-

[1]) Ueber diese Verwechslung vgl. XV Ess. 3. Folge, S. 392.

Digitized by Google

gemacht gelten durfte. Vgl. Jahrb. IV, S. 162, wo Reproduktionen gegeben sind. Zwischen diesen Umrissen des eigenen Porträts, die Raphael selbst also in den Freskogrund eingeritzt hatte, die ich im Folgenden mit »Einritzung« bezeichne, und dem Holzschnitte Vasari's besteht nur ein Unterschied: der Holzschnitt zeigt ein Doppelkinn, oder wenigstens eine Formation des Kinnes zum Halse hin, die ein Doppelkinn in Aussicht stellt; der Einritzung fehlt dies. Dieselbe stimmte in diesem Punkte dagegen mit dem Münchener Porträt, für das ich hierin eine neue Legitimation erblicken



zu dürfen glaubte Jetzt nun wendet sich im vierten Vierteljahreshefte des XV Bandes des Archivs für Anthropologie, S. 417 ff., (Der Schädel Raphaels und die Raphaelporträts, von Hermann Welcker, hierzu Tav. X und XI) Prof. Welcker zu Halle in positiver Beweisführung gegen dies Porträt, welches er mit Raphaels Schädel in Vergleich bringt.

Raphaels Schädel war bisher nicht derart publiziert worden, um als exaktes Material benutzt werden zu können. Nachdem eine passende Publikation neuerdings nun italienischerseits erfolgt ist, verwertet Welcker die herausgegebenen Photographien zur

Digitized by Google

Prüfung dreier Porträts Raphaels: des der Uffizien, das die Prüfung glänzend besteht; des der Schule von Athen nach der heute sichtbaren Uebermalung, nicht also nach der Einritzung, das sie nicht besteht; und des Münchener, das dieses Schicksal teilt.[1]) Welcker setzte, um zu diesen Resultaten zu gelangen, den Profilumriss des Schädels dergestalt in die, gleichfalls in Profilstellung versetzten Gemälde hinein, dass beide Profile in ihrer Uebereinstimmung oder Abweichung sich prüfen liessen. W. giebt über die Art und Weise, wie er zum Gewinne der von ihm vorgeführten Profile gelangt ist, folgende Auskunft. Er verschaffte sich Originalphotographien der Gemälde, nach denen er den Maler und Universitätszeichenlehrer Herrn Schenck Profillinien herstellen liess. Die Porträts sind in Dreiviertelstellung genommen; Herr Schenck erklärte, dass sich die entsprechende Profillinie darnach mit Sicherheit ergebe. Was mich veranlasst, auf die Schrift Welckers hier einzugehen, ist nur die Absicht, dies Verfahren einer Kritik zu unterziehen, soweit sie in mein Fach schlägt, während ich die Schädelmessung und das damit Zusammenhängende Anderen zur Beurteilung überlasse.

1. DAS PORTRÄT AUF DER SCHULE VON ATHEN

Das von Raphael selbst entworfene Porträt wird von Welcker in der es bedeckenden Uebermalung geprüft und als mit dem Schädel unvereinbar verworfen.

2. DAS MÜNCHENER PORTRÄT (BINDO ALTOVITI)

Das Gemälde hat zwei Eigenschaften, die Bedenken erregen. Erstens die Nase, die nicht zum Ganzen passt und offenbar nicht in ihren echten alten Umrissen sichtbar ist. Morghen hat deshalb für seinen bekannten Stich, der als Raphaels Porträt verbreitet ist, eine ideale Nase erfunden, wie sie ihm am besten zum Uebrigen zu passen schien. Dillis lieferte in den durchgezeichneten lithographierten Umrissen des Kopfes eine ganz anders gestaltete, mehr in die Breite gehende Nase. L. E. Grimm, der eine für den Stich bestimmte sorgfältige Kreidezeichnung anfertigte (photolithographiert als Titelbild zu meinem Leben Raphaels), hat die Nasenspitze abgerundet. Der verstorbene Friedrich Weber in Basel hatte gleichfalls eine Zeichnung für den Stich bereits vollendet und sich offenbar zu Morghens Formen zurückgewandt.

Die zweite bedenkliche Eigenschaft ist das Zurücktreten des unteren Teiles des Gesichtes vom Munde abwärts. Auch hier haben Morghen und Weber aus eigener Machtvollkommenheit eine Aenderung eintreten lassen.

Was mich anlangt, so hatte ich auf folgende Gründe hin das Münchener Porträt für das beste und, wenn der Superlativ erlaubt ist, echteste erklärt.

Bei meiner Prüfung sämtlicher Porträts, noch vor Entdeckung der Einritzung, war ich als auf das allein Zuverlässige auf den Holzschnitt Vasari's gekommen. Mit diesem stimmt das Münchener Porträt, besonders was die Modellierung des Auges sowie des Mundes anlangt, überein.[2]) Die anderen Porträts, bis auf wenige nicht

---

[1]) Das von Welcker gelegentlich noch hinzugenommene »Louvreporträt« lasse ich hier unbesprochen, da es nicht auf das Profil hin bildlich behandelt worden ist.

[2]) Rumohr suchte das Zurückweichen der unteren Partie aus der Benutzung eines vielleicht nicht ganz flachen, sondern rundlich leise sich erhebenden Spiegels zu erklären. Vgl. XV Ess. Neue Folg. S. 316.

Digitized by Google

hierher gehörige Ausnahmen, waren damit beseitigt. Das Zurücktreten des unteren Teiles des Kopfes (nicht des Kinnes) erschien als eine Eigentümlichkeit, die Vasari's Holzschnitt vielleicht schon etwas zu mildern suchte. Im Gegensatze hierzu bestätigt die Einritzung heute das am Schädel sichtbare leise Sichvordrängen des Unterkiefers. Meiner Ansicht nach wäre das Münchener Gemälde immer noch für Raphael zu halten, und das Abweichende kann der Uebermalung zugerechnet werden. Die Nase ist, wie sie heute erscheint, in den richtigen Umrissen nicht mehr zu erkennen. Setzen wir eine den Linien der Einritzung entsprechende Nase an ihre Stelle und geben der Wange und dem Kinn nach rechts hin nur wenig zu, so kann alles Uebrige bleiben wie es ist, um mit Holzschnitt und Einritzung zu stimmen. Doch muss natürlich Jedem zu Annahme oder Abweisung überlassen bleiben, ob er sich hierauf einlassen wolle. Ich erhoffte früher eine Bestätigung meiner Ansicht aus der später zu erwartenden Benutzung des Schädels. Diese nun jedoch hat den entgegengesetzten Erfolg gehabt.

Doch es bedurfte des Schädels nicht mehr, um mich misstrauisch zu machen, da schon die Einritzung, sobald sie von Braun publiziert worden war, das charakteristische Sichvordrängen des Unterkiefers zeigte, das diese Partie des Münchener Porträts heute als bedenklich erscheinen lässt.

3. DAS FLORENTINER PORTRÄT

Das in den Uffizien stehende, als Raphaels eigenes Bildnis nicht bezeugte Porträt war nach dem, was Rumohr darüber schrieb, vor 50 Jahren schon stark überarbeitet. Ich kenne es seit etwa 30 Jahren und habe weitere Veränderungen beobachtet, die durch Ueberarbeitungen während dieser Zeit vorgenommen worden sind. Man braucht nur die verschiedenen, innerhalb unseres Jahrhunderts danach angefertigten Kupferstiche, Zeichnungen und sogar Photographien zu vergleichen. Eine Photographie ohne Retouchen, die ich vor 30 Jahren in Florenz gekauft habe, zeigt bei leise sich vordrängendem Munde und besonders voller Unterlippe ein eher zurückweichendes Kinn. Die Nasenspitze ist auf ihr rundlich und nichts von der Spitze sichtbar, die wir auf der von Welcker Tav. X produzierten Profilzeichnung entschieden hervortreten sehen. Die Nase in dieser Formation und wie die neuesten Photographien des Gemäldes sie darzubieten scheinen, ist mit der Nase der Einritzung und des Holzschnittes unvereinbar. Wenn der Schädel in das florentiner Porträt so genau hineinpasst, wie wir auf Tav. X bei Welcker sehen, so muss die Nase wenigstens, die ja auch in ihrem vorderen Teile mit dem Schädel nichts zu thun hat, andere Gestalt annehmen. —

Da Welcker die Einritzung nicht in Betracht gezogen hat und auch Vasari's Holzschnitt unberücksichtigt lässt, so kann ich nicht wissen, in wieweit die bei diesen Porträts sich ergebenden Resultate ihnen günstig oder ungünstig ausfallen würden. Aber selbst wenn der Vergleich mit dem Schädel auch sie beide als echt bestätigte, so würde ich gegen Welckers Verfahren im Allgemeinen doch die Bedenken hegen, die ich nun aussprechen will.

Ich selbst hatte an den Schädel als letzte entscheidende Instanz appelliert, ob angebliche Bildnisse Raphaels diesen wirklich darstellten oder nicht. Dabei hatte ich niemals jedoch an exakte Messungen gedacht, wie sie von Welcker angestellt worden sind, sondern nur an eine allgemeine Vergleichung der Verhältnisse, um festzustellen,

Digitized by Google

welches etwa der Bau des Kopfes sei und wie Höhe und Breite der einzelnen Partien sich zu einander verhalten. Mehr nicht.

Nicht einverstanden bin ich mit Welkers Verfahren, ein Porträt aus der Dreiviertelstellung ins Profil umzeichnen zu lassen und in die so gewonnene Ansicht die Profilansicht des Schädels einzupassen. Zu exakter Vergleichung bieten von Künstlern hergestellte Bildnisse überhaupt kein Material, noch weniger sind nach Dreiviertelporträts hergestellte Profilansichten als brauchbares Material anzusehen.

Maler geben, wenn sie Porträts malen, ihr Werk nie als wissenschaftlich genaues Spiegelbild des körperlichen Vorbildes. Der Bildhauer mag in einzelnen Fällen hier zuverlässiger arbeiten als der Maler, weil er, wenn er eine Büste genau in Lebensgrösse zu machen hat, die Mafse mit dem Zirkel abzunehmen und innezuhalten pflegt. Aber auch er, sobald er kolossale Formen anwendet, hat schon Rücksichten zu nehmen, die ihn von der Natur entfernen. Der Maler aber ist fast immer in der Lage, Abweichungen von der Natur in die Porträts hineinzubringen. Seine Absicht geht nicht dahin, messbare Gleichheit mit dem Original, sondern nur, Aehnlichkeit hervorzubringen.

Jeder Porträtmaler verfährt so. Je bedeutender er ist, um so unbefangener. Er reproduziert einen Kopf, indem er ihn gleichsam zum zweiten Male schafft. Die Phantasie giebt ihr eigenes Werk. Sie ändert, sie setzt zu, sie lässt fort. Der Künstler sucht seinem Werke eine gewisse ideale Einheit zu geben und opfert unbedenklich dasjenige auf, was der reale Anblick der Natur dieser Absicht entgegenstellt. Das Beginnen, ein auf Grund der so gleichsam neu redigierten Natur gewonnenes Porträt aus Dreiviertelansicht in ein Profil zu versetzen, das den Kopf nun so gebe, wie er wirklich in Profilansicht gewesen sei, kann zu nichts Sicherem führen. Man vergleiche Raphaels Porträt Leo's X (in den Uffizien) mit der in Chatsworth befindlichen Zeichnung (die jedoch nicht für dieses Porträt, sondern für den zu derselben Zeit gemalten Reinigungseid Leo's, über dem Fenster des Burgbrandzimmers bestimmt war, aber die zu gleicher Zeit, um 1517, angefertigt worden ist). Was für Details sehen wir auf dieser Zeichnung, die den gemalten Bildnissen Leo's X fehlen. Wie gross, fest, fast heroisch das Porträt Raphaels in den Uffizien den Papst darstellt; wie zerfliessend, geschwollen und eingefallen zugleich, die Zeichnung! Nehme man letztere nun aber als exaktes Abbild des Papstes und suche danach ein Profil zu gewinnen: auch hier wird diese Operation kein Resultat ergeben. Raphael hat Leo X im reinen Profil dargestellt, auf dem Fresko der zweiten Stanze, wo er von links her dem heranziehenden Attila entgegenreitet. Allerdings vier Jahre früher, was hier aber von keinem Belang ist. Wer würde jemals dies hier glatt und energisch vortretende Kinn als mit dem schwammigen, zurücktretenden Kinn der Chatsworthzeichnung identisch gelten lassen wollen? Der Chatsworthzeichnung zufolge möchte man Leo's X reales Kinn als stark zurücktretend annehmen. Wie weit aber trat es zurück? Oder täuscht die Zeichnung doch?

In demselben zweiten vatikanischen Zimmer haben wir zwei Profile Julius' II, eins auf der Vertreibung des Heliodor, das andere auf der Messe von Bolsena. Das erstere wird wohl dem realen Anblicke des Papstes mehr entsprechen, den wir auch aus mehreren Münzen und Medaillen kennen. Das Profil auf der Messe von Bolsena zeigt statt des gedrückten breiten Schädels, der Julius II wohl eigen war, statt der etwas stumpfen und kurzen Nase, eine mehr freie Stirn und eher gestreckte Nase. Vergleichen wir mit beiden Profilen aber das in zwei Exemplaren in Florenz vorhandene Porträt des Papstes in Dreiviertelansicht: ob Jemand aus diesem das eine

Digitized by Google

oder andere jener beiden Profile herauszukonstruieren im Stande wäre? Der Unterschied erklärt sich aus der inneren geistigen Verschiedenheit der Handlungen. Dort der Papst als energische gewaltsame Macht, denn er muss drohend und gewaltig erscheinen wenn er einem direkt wirkenden Akte der strafenden Gerechtigkeit Gottes beiwohnt. Auf der Messe von Bolsena dagegen erfüllt ihn der Anblick eines Wunders, durch das er sich erhöht und begeistert fühlt. Seine Züge sollten das ausdrücken. Das Kriegerische seiner Natur, das, wie seine Umgebung aus Erfahrung wusste, jeden Augenblick brutal zum Ausbruch kommen konnte, muste ausgelöscht sein. Warum soll Raphael, wenn er bei Julius II und Leo X so unbefangen seine Phantasie walten liess, bei Darstellung seines eigenen Bildnisses anders verfahren sein? Man könnte antworten: im Gegenteil, dies sei anzunehmen: Raphael habe sich nur, wo er hohe Herren auf Repräsentationsbildern malen musste, den Anforderungen gefügt, die gewisse Aenderungen nötig machten; wo dieser Zwang nicht gewaltet habe, werde ein so guter Zeichner, wie er, gewiss die Linien der Natur auf das Genaueste innegehalten haben.

Aber auch die sogenannten guten Zeichner gestalten, wenn sie Porträts malen, die Natur um. Kein Maler steht so sehr im Rufe, genau die Natur wiederzugeben, als Holbein d. J. Holbein hatte 1516 das Porträt des Basler Bürgers Meyer gemalt, der als Besteller der Dresden-Darmstädter Madonna berühmt ist. Für dies Porträt fertigte er eine Handzeichnung an, die, gleich dem Originale, in Basel vorhanden und, wie dieses, leicht zu haben ist. Man vergleiche nun die Zeichnung und das, wie wir sicher schliessen dürfen, nach ihr angefertigte Gemälde: wie stark das Gemälde im Sinne der Vereinfachung verändert worden ist! Ganz andere Formen zum Teil haben sich bei diesem Prozess dem Künstler für die gemalte Tafel als notwendig ergeben. Er hatte offenbar genauer gezeichnet, als ihm für die Malerei dienlich war. Er verallgemeinert, rundet ab, und zwar verfährt Holbein nicht nur in diesem Falle so, sondern die absichtliche Verallgemeinerung der realen Form ist ihm noch auf anderen Porträts nachzuweisen, die ich gelegentlich zur Sprache bringen werde. Das sogenannte Richtige wird der blossen Aehnlichkeit zum Opfer gebracht.

Ich bin mit dem von Welcker konstruierten Profile des Münchener Porträts nicht einverstanden und halte noch daran fest, dass Raphael sich selbst darauf dargestellt haben könne. —

Crowe und Cavalcaselle sprechen sich im eben erschienenen zweiten Bande ihres »Raphael: his life and works« S. 174 ff. gegen die Annahme aus, dass das Münchener Porträt Raphael darstelle. Sie sagen, Nichts gewisser, als dass das Porträt auf der Schule von Athen das treueste Abbild der Züge Raphaels sei, wie er bei Beginn seines römischen Aufenthaltes aussah. Vasari gebe es in seinem Buche im Holzschnitte von der Gegenseite. Vasari zuzutrauen, er habe beide Porträts, das Münchener und das auf dem Fresko, für Bildnisse Raphaels angesehen, heisse ihm alles Urteil absprechen. Grimm, der im Münchener Porträt das Raphaels sehe, meine, Uebermalungen hätten das auf dem Fresko verändert. Genauere Untersuchung würde ihm die Unmöglichkeit dieser Annahme gezeigt haben: die Umrisse des Kopfes seien tief und unzerstörbar in den Kalk eingegraben, so deutlich heute noch wie am Tage ihrer Entstehung. Nur auf Bindo Altoviti könnten Vasari's Worte gedeutet werden.

Crowe und Cavalcaselle, die nur das kennen, was in meinem L. R. (das sie zitieren) über den Fall gesagt wird, lassen ganz bei Seite, dass die Einritzung mit dem darüber liegenden Farbenauftrage nicht in Uebereinstimmung steht. Sie er-

Digitized by Google

kennen richtig, dass die Einritzung im Holzschnitte Vasari's reproduziert sei, wollen das Münchener Porträt aber nicht als das Raphaels gelten lassen, weil es mit dem Fresko sich nicht vereinigen lasse. Hierin stimme ich Crowe und Cavalcaselle bei: mit dem was die heutige Malerei des Fresko zeigt, wird Niemand das Münchener Porträt für identisch ausgeben wollen; mit der Einritzung aber, sowie mit dem der Einritzung entsprechenden Holzschnitte ist es vereinbar. Dass die Nase des Münchener Porträts übermalt sei, bemerken auch Crowe und Cavalcaselle ausdrücklich. S. 176, Anm.

Wollten Crowe und Cavalcaselle darauf bestehen, das Fresko in seinem heutigen Zustande stimme mit den Umrissen der Einritzung, so wären sie wenigstens die Einzigen, die diese durch Brauns Photographien allein schon widerlegte Meinung noch aufrecht hielten. Ich glaube aber, es handelt sich nur um ein Versehen ihrerseits, denn S. 66 desselben Bandes, wo sie das Freskoporträt zum ersten Male erwähnen, sind sie, was dessen Uebermalung anlangt, meiner Meinung. Sie sagen: »If we look at Raphaels own portrait, the trace of earlier work may be found on the plaster. The outlines are deeply engraved in the surface, and, but partially concealed by subsequent manipulations etc.«; zwar drücken sie sich so unbestimmt aus, dass man nicht ersieht, ob sie diese »subsequent manipulations« Raphael selbst oder späteren Händen zuschreiben, jedenfalls aber erkennen sie an dieser Stelle an, dass Einritzung und Gemälde nicht stimmen.

Ueber den technischen Zustand des florentiner Porträts geben sie im ersten Bande S. 281, Anm. folgendes Urteil ab, das ich, um es genau zu bringen, ebenfalls unübertragen lasse: »The abrasion of the surface and subsequent repainting not only dull the colours but alter the forms«. Dies nur eine Ausführung des im Texte gegebenen Urteils: »What probably deprives this likeness of character, is the damage which time and retouching have done to its surface. Few pictures of the master have suffered more etc.«

EIN ROMANISCHER LEUCHTER

VON A. VON HEYDEN

Naturalistische Darstellungen aus dem Mittelalter von Reitern an Gegenständen des häuslichen Gebrauches gehören zu den grössten Seltenheiten. Abgesehen von den etwas häufiger vorkommenden Schachfiguren, wo solche Gestaltung sich durch die Bestimmung des Objektes leicht ergiebt, sind mir zunächst nur deren zwei bekannt, beides Aquamanilen, den letzten Jahrzehnten des XIII. Jahrhunderts angehörend, beide im Norden von Europa gefunden. Das eine befindet sich im Königl. Museum von Kopenhagen, abgebildet bei Worsaae Nordiske Oldsager, Fig. 536; das andere bei Hexam gefunden, ist von B. Schott Antiquarian Glanings in the North of England Pl. 22, auch bei Weiss' Kostümkunde II p. 422 abgebildet. Die berühmte

Digitized by Google





…NISCHER LEUCHTER

…K. KUNSTGEWERBE-MUSEUM ZU BERLIN

Digitized by Google



Digitized by Google





ROMANISCHER LEUCHTER

ORIGINAL IM K. KUNSTGEWERBE-MUSEUM ZU BERLIN

Digitized by Google



Digitized by Google

kleine Statuette Karls des Grossen aus dem Dome von Metz (jetzt in Paris) ist ein Kunstwerk für sich ohne Beziehung zu irgend welcher Anwendung als Gerät.[1])

Eine erheblich ältere Arbeit zu erwerben hat das Kunstgewerbemuseum das Glück gehabt. Es ist ein kleiner Leuchter von Bronze, von so vortrefflicher Ausführung und guter Erhaltung, so präzis in Bezug auf Darstellung aller kostümlichen Eigentümlichkeiten, dass dieses kleine Kunstwerk sich den seltensten und lehrreichsten Resten der Vorzeit anreiht. Wir haben einen Reiter vor uns, der in voller Rüstung mit eingelegter Lanze, den grossen Schild vor der Brust, auf den Feind sprengt. Aus dem Rücken des Reiters wächst in überaus naiver Weise der Leuchterarm heraus, der auf vierblättriger romanischer Blume den Kerzendorn trägt. Die Höhe des Ganzen bis zur Spitze des Dorns beträgt 0,175.

Wahrscheinlich war ein Gegenstück dazu vorhanden. Die ganze lebendig bewegte Gestalt lässt vermuten, dass eine zweite gleiche oder ähnliche Figur den Gedanken des Lanzenkampfes zum Ausdruck brachte. Freilich ist die Lanze selbst, welche zum Einschieben in die Hand bestimmt war und in vollkommen richtiger Weise durch den Druck der Achselhöhle abbalanciert wurde, verloren gegangen, aber leicht zu ergänzen. Ausserdem ist ein Blatt der Leuchterblume abgebrochen. Der Reiter hat sich im Sattel gehoben, in die Bügel gestellt und zum Anlauf, dem Puneiz, wie der mittelhochdeutsche Ausdruck lautet, vornüber gelegt. Dabei zieht er den Schild etwas schräg vor die Brust, diese und den unteren Teil des Gesichtes deckend. Der Schild hängt an der Schildfessel, wird aber durch den Arm in dem deutlich erkennbaren Armgestelle in seiner Bewegung geleitet. Gleichzeitig führt die linke Hand innerhalb des Schildes den Zügel des Gaules. Der Ritter trägt die Ringbrünne, denn das geflochtene Kettenhemd wird auf den beiden von mir erwähnten Reiterfiguren ebenso wie auf den Siegeln, auch bei Grabsteinen und anderen plastischen Werken, anders dargestellt. Wir finden Ringe reihenweise und dicht nebeneinander in das Metall mit einem Formeisen eingeschlagen, obwohl sie in der Natur erhaben erscheinen mussten, da sie auf dem Lederkleide aufgenäht waren. Indessen würde derartige Ausführung bei der Kleinheit der Figur zu mühsam gewesen sein, vielleicht auch die technische Fähigkeit des Künstlers überstiegen haben. Nur an den stark hervortretenden Stellen, an den Schultern und auf den Schenkeln sind die Ringe im Laufe der Zeit etwas abgeschliffen. Die Brünne deckt den Arm nicht bis zum Handgelenke, wo ein Stulp aus ihr hervortritt. Die Hand selbst ist ungedeckt. Unter der Brünne, welche das Knie erreicht, finden wir das auf den Siegeln des XII Jahrhunderts jederzeit sichtbare Untergewand genau in derselben Weise, wie solches die Darstellungen des Hamilton Codex No. 549, des Antiphonariums im Petersstifte zu Salzburg, sowie der Altarplatte von Kloster Neuenburg, Schulz höf. Leben II Fig. 7, zeigen. Wahrscheinlich hängt der Handstulp mit diesem Untergewande, welches Demay (Le costume au moyen âge d'après les sceaux) bliaud nennt, zusammen. Dieses Hervortreten des Untergewandes an der Hand, welches namentlich französische Siegel zeigen (Siegel des Galeran de Meulon 1155 und Raul de Fougères, Demay Fig. 62 und 118) verschwindet nach wenigen Jahren; an den Schenkeln aber erscheint es noch im XIII Jahrhundert in anderer Form. Aber auch die Ringbrünne erreicht als allgemein übliche Rüstung kaum das XIII Jahrhundert, nachdem schon immer das Kettenhemd neben ihr und sogar als das vor-

[1]) Herr Professor Dr. E. aus'm Werth hat geglaubt, die Entstehung des Kunstwerkes der Zeit Karls des Grossen selbst zuschreiben zu müssen. Jahrb. d. Ver. von Altertumsfreunden im Rheinland, Hft. LXXVIII.

Digitized by Google

nehmere Kriegskleid bestanden hat. Allerdings bleibt eine andere Form der Ringbefestigung durch Unterschub noch längere Zeit in Gebrauch, diese (Berliner Eneit Handschrift, abgebildet bei Kugler Kl. Schriften, Schulz höf. Leben II 40, bei Hefner Trachten des christlichen Mittelalters I Taf. 3 und Taf. 65) kann auf unserem Leuchter nicht gemeint sein. Die Brünne ist ohne Hersenier, deckt also Hals und Kopf nicht. Beides wird durch einen konischen Spangenhelm mit weit herabreichendem Nackenschutze und stark nach vorn umgebogener Spitze geschützt, ähnlich wie Hefner I Taf. 65 und Schulz höfisches Leben II p. 73 (Siegel des Heinrich Jasomirgott 1150) solche Helme ohne Nackenschirm abbilden. Die Mittelspange, welche der Helmkrümmung folgt, setzt sich über den unteren Helmrand als eine Art kurzes Naseneisen fort (ähnliches Hefner I Taf. 65). Die Spangen selbst sind tief gekerbt und wirken namentlich an der Mittelstange, wie aus Schuppen gebildet. Die Helmschale ist glatt. An den Beinen ist eine besondere Bekleidung nicht wahrzunehmen, der Fuss aber trägt, wie üblich über dem Fersenbein einen einfachen Stachelsporn mit deutlicher Ausführung des Riemenwerkes und steht in ziemlich breitem Steigbügel. Um den Nacken hängt an breiter, vielleicht ringbeschlagener Fessel der Schild von langer normännischer Form des XI und XII Jahrhunderts. Er zeigt auf der Vorderseite kein ordentliches Gespänge, nur den für diese Schutzwaffe charakteristischen spitz kegelförmigen Umbo und einen hervortretenden Rand und wird vom linken Arm im Armgestelle vor die Brust gezogen. Der Schild entspricht genau dem bei Hefner I 65 abgebildeten, sowie denen der Siegel von Guilaume de Nevers 1140 und Galeran de Meulon 1165, sowie denen der Kämpfer im Hortus deliciarum, nur dass bei den Letzteren der Umbo fehlt.

Ganz dem Gebrauche entsprechend hält, wie bereits gesagt, die freie Schildhand unter dem Schildrande den Zügel des Pferdes. Der Schild ist im Querschnitte von der Mitte beiderseits gerade abfallend, hat also einen Grad. An starkem Riemen um den Leib hängt das mäfsig lange Schwert. Es hat einen runden Knauf, ziemlich lange oben schwach gegen das Ort abfallende Parierstange, ein cylindrisches Hilze und ein rundes Ortblech. Das Pferd, dessen Hufe Eisen haben, ist ungepanzert, wie nicht anders zu erwarten, und trägt den einfachen Bocksattel mit einer auffallend stark nach rückwärts gebogenen Rücklehne (hintersatelboge), wie sie die frühen Sattel im XII Jahrhundert, namentlich normännischer und nordländischer Reiter zeigen (Teppich von Bajeux, Kirchentür von Valthiofstad. Museum Kopenhagen. Woraae Nordiske Oldsager 505.) Unter dem Sattel liegt eine Decke, welche in herabhängende Zatteln endet, ähnlich wie solche die Siegel von Gui de Laval und Heinrich Jasomirgot, sowie namentlich das Siegel von Philipp, Grafen von Flandern, vom Jahre 1164 erkennen lassen. Das ganze Sattelzeug des letzteren Siegels (Demay Fig. 206) entspricht überhaupt auffallend dem unseres Leuchters. Die Form dieser Satteldecken ist uralt, der römische Reiter führte sie in ähnlicher Ausstattung (siehe Lindenschmidt, Tracht und Bewaffnung des römischen Heeres, Tab. 7 und 8) und erhält sich auch im XIII Jahrhundert (Parzival, München), natürlich zu keiner Zeit als ausschliessliche Form. Vom Sattel läuft die durch ein Zickzackornament geschmückte Fürbiege (daz Fürbuoge), jener sielenartige Riemen um die Brust des Gaules, welcher den Sattel gegen das Zurückrutschen beim Lanzenstosse sichert, vorn an der Brust und an den Schulterblättern je einen Hängering (phalerae, hort. del.) als Schmuck tragend. Dagegen fehlt, in Uebereinstimmung mit normännischer und nordländischer Pferdeschirrung, alles Riemenwerk hinter dem Sattel auf der Krupe des Pferdes. Die Steigbügelriemen sind selbstverständlich, wie im ganzen Mittelalter, weiter vorn am

Digitized by Google

Sattel befestigt als heute üblich, um die Beine beim Lanzenkampf strecken und sich an den Sattelbogen stemmen zu können. Das Kopfzeug besteht nur aus einfachem, das Gebiss haltendem Halfter, an dessen Seiten jene charakteristischen Lederriemen über die Ganaschen hängen, welche wohl im Ganzen als Verlängerungen des Stirnriemens anzusehen sind, der hier durch die starke Stirnmähne des Gaules fast verdeckt wird, aber in vorliegendem Falle nicht mit den Ganaschenriemen zusammenhängt. Ein Nasenriemen fehlt, er wird ja erst später wieder allgemeiner Gebrauch.[1]) Es würde das keiner Erwähnung bedürfen, wenn nicht, wie es scheint, von ungeschickter Hand und mit unzureichendem Werkzeuge Contouren eines Nasenriemens in den Kopf eingekratzt wären, welche wohl späte Verunstaltung sind. Das ganze Kopfgeschirr zeigt dieselben eingeschlagenen Ringornamente, wie die Schildfessel, und beide sind mit demselben Formeisen hergestellt, mit denen die Ringe der Brünne ausgeführt wurden. Das Gebiss hat keine Stangen, vielmehr scheint der Zügel einfach im Trensenringe befestigt. Im Uebrigen ist das Pferd, wenn auch ganz im Charakter romanischer Kunstweise, doch viel schlechter in seinen Formen, auch zu klein der menschlichen Figur gegenüber, welche bei sonst ziemlich guten Verhältnissen nur einen etwas zu grossen Kopf zeigt. Auffallend ist die Lebendigkeit der Bewegung der Gestalt und der überaus energische Ausdruck des Gesichtes, das bartlos ist, nur scheinen ein Paar starke Striche beiderseits unter der Nase einen Schnauzbart andeuten zu sollen.

Was Zeit und Ort der Entstehung unseres Leuchters anlangt, so glaube ich erstere der zweiten Hälfte des XII Jahrhunderts zuweisen zu dürfen. Gegen Ende des XII Jahrhunderts verschwindet der konische Helm. Auf den Siegeln, welche für Zeitbestimmung die zuverlässigsten Daten geben, überschreitet er meines Wissens nicht das Jahr 1300 und macht dem bereits vielfach in Anwendung befindlichen Topfhelme Platz. Ein Gleiches findet wahrscheinlich mit der Brünne aus nebeneinander genähten Ringen, Platten oder Schuppen statt, welche eine ziemlich zweifelhafte Schutzwehr bildete und der Rüstung aus sich halb deckenden Ringen, namentlich aber dem geflochtenen Halsberge wich. Ebenso wird mit Schluss des XII. Jahrhunderts das kurze Untergewand unter der Brünne nicht mehr sichtbar, oder es hängt als ganz lange Schleppe an den Seiten des Sattels herab, wie auf den letzten Siegeln von Richard Loewenherz. Auch der spitze Normannenschild mit hohem Umbo geht mit dem XIII Jahrhundert zu Grabe. Schon gegen Ende des XII. Jahrhunderts wird er kürzer und breiter. Selbst angenommen, dass der Künstler, der so genaue Kenntnis aller Details nur eigener Anschauung verdanken konnte, die letzten Vervollkommnungen und Moden der Rüstung noch nicht gekannt habe, so dürfen wir dennoch die Zeit seiner Arbeit nicht über die ersten Jahre des XIII Jahrhunderts vorschieben, weil bei der hohen Bedeutung, welche man der Verbesserung der Schutzwaffen beimafs, bei dem Stolz, den deren Besitz erregte, es nicht anzunehmen ist, dass man für ein Prachtgerät, denn ein solches ist ein derartiger Leuchter unter damaligen Verhältnissen, wo schon die Kerze selbst ein Luxus der höchsten Gesellschaftsklassen war, sich mit der Darstellung veralteter, als schlecht bei Seite geworfener Dinge befassen werde.

---

[1]) Das römische Kopfgeschirr hat den Nasenriemen fast immer, nur bei den germanischen und gallischen Truppen scheint er öfter zu fehlen. Im XI Jahrhundert wird er seltener, findet sich im XII Jahrhundert fast nirgend und kommt erst im XIII Jahrhundert wieder in Aufnahme, natürlich nicht ausschliesslich.

Digitized by Google

Eine besondere Aufmerksamkeit verdient der Helm, der durch seinen Nackenschutz einigermafsen die Zone der Entstehung des Ganzen kennzeichnet. In keiner deutschen oder französischen Darstellung irgend welcher Art sah ich den konischen Helm mit solchem Schutz für den Nacken, soweit mir dergleichen zugänglich gewesen. Aber auf jener Thür von Valthiofstad, deren Bedeutung für unser Kunstwerk ich bereits angedeutet, findet sich an den beiden Reitergestalten ein konischer Helm mit Nackenschirm. Ebenso scheinen mir die Helme der Kämpfer auf den Reliefs des nordischen Stuhles im Museum Stockholm, soweit die kleine aber sehr gute Abbildung in Weiss' Kostümkunde II 277 solches erkennen lässt, grosse Aehnlichkeit mit der Kopfbedeckung unserer Figur zu haben, so dass wir den Verfertiger derselben höchst wahrscheinlich ebenfalls in den Nordlanden zu suchen haben dürften.

Bemerken muss ich noch, dass das Pferd zum Teil hol gegossen ist und dass namentlich, ähnlich wie dies japanische Pferdebilder zeigen, die Hufe zur Andeutung der Hufeisen tief ausgehölt sind. Da der Leuchter auf keiner Plinthe steht, so ist, später jedenfalls, um den Schwerpunkt des Leuchters tiefer zu rücken und sein Umfallen zu hindern, der Leib in ungeschicktester Weise mit Blei ausgefüllt worden.

Die beigefügten Heliogravüren des Leuchters geben dessen beiderseitiges Bild. Die verloren gegangene Lanze muss in einer gleichmäfsig starken Stange, oben mit lanzettförmiger Spitze und einem rechtwinkligen in drei bis vier Zatteln endenden Fähnchen (gonfalon) bestanden haben.

Digitized by Google

DUCCIO'S BILD »DIE GEBURT CHRISTI«
IN DER KÖNIGLICHEN GEMÄLDE-GALERIE ZU BERLIN

VON E. DOBBERT

Auf die kunstgeschichtliche Bedeutung dieser neuen Erwerbung unserer Gemälde-Galerie ist bereits in dem von Thode herausgegebenen »Kunstfreund«, I Jahrg. 1885, S. 75, mit der Bemerkung hingewiesen, dass die Tafel aller Wahrscheinlichkeit nach zu der Predella des Sieneser Dombildes gehörte.

Nachstehend soll der Versuch gemacht werden, diese Zugehörigkeit zu dem Hauptwerke Duccio's zu beweisen, sowie die mutmafsliche ursprüngliche Gesamtgestalt des Dombildes wiederherzustellen. Den Schluss bilden einige Bemerkungen über den Stil und den ikonographischen Charakter des Gemäldes in unserem Museum.

I DIE GEBURT CHRISTI
EIN TEIL DER PREDELLA DES SIENESER DOMBILDES [1])

Unter den achtzehn, früher in der Sakristei, gegenwärtig in der Opera des Domes zu Siena aufbewahrten Bildern, welche einst zu dem im Jahre 1506 von seiner ursprünglichen Stelle unter der Kuppel des Domes entfernten Duccio'schen Altarwerke gehörten, befinden sich zwei, welche, von allen übrigen abweichend, eine Dreiteilung zeigen, ganz wie unser Gemälde. Es sind dieses die Bilder, welche zum Gegenstande haben:

1) die Darstellung des Christuskindes im Tempel, mit je einem Propheten zu den Seiten, und
2) die Flucht nach Aegypten, ebenfalls von zwei Propheten eingefasst.

Auch die Mafse dieser Bilder stimmen vollkommen mit denjenigen unseres Gemäldes überein: ihre Gesamtbreite (die alten Einrahmungen eingerechnet) beträgt 87 cm, die Breite jedes Mittelbildes (ohne Rahmen) 44 cm, die Breite jedes Prophetenbildes (ohne Rahmen) 16 cm, die Höhe der Bilder (ohne Rahmen) 43 cm.

---

[1]) Nachstehende Untersuchung konnte nur geführt werden, Dank sei es den genauen Messungen, welche Herr Charles F. Murray, dessen scharfsinnige Bemerkungen in Betreff des Berliner Bildes weiter unten ihre Stelle finden werden, freundlichst an allen Teilen des Dombildes vorgenommen hat.

Digitized by Google

Bereits diese Uebereinstimmung in den Mafsen und in der Anordnung, sowie die Zusammengehörigkeit der dargestellten Gegenstände erweist aufs Bestimmteste, dass unsere Geburtsscene und die beiden Bilder in Siena zu einem und demselben Werke gehörten.

Steht es nun aber eben so fest, dass dieses Werk eine Predella zu Duccio's Altartafel war?

Unter den Bildern der Opera finden sich fernere drei, welche in den Grössenverhältnissen, wie auch inhaltlich zu den bisher genannten Gemälden passen, nur dass ihnen die Seitentafeln mit den Propheten fehlen; es sind dieses:

1) die Anbetung der Könige,
2) der bethlehemitische Kindermord,
3) Christus im Tempel lehrend.

Der Vergleich einer Photographie nach dem letzteren Gemälde mit unserem Berliner Bilde ergab mir, dass auch die Einrahmung mit den abgestumpften Ecken bis ins Einzelne vollkommen übereinstimmt; abgestumpfte Ecken zeigen, nach einer Mitteilung des Herrn Murray, auch die anderen soeben aufgezählten Tafeln, und zwar unterscheiden sich diese Bilder dadurch von den übrigen in der Opera befindlichen, bis auf die Hochzeit zu Kana (siehe weiter unten), welch letzteres Bild wieder dieselbe Form des Rahmens zeigt.

Nehmen wir hinzu, dass diese übrigen Bilder, wieder mit Ausnahme der Hochzeit zu Kana, ganz abweichende Mafse zeigen, so steht jedenfalls fest, dass die oben genannten sechs Darstellungen aus der Geschichte der Kindheit Jesu ein Ganzes für sich bildeten.

Ich kann Herrn Murray nur zustimmen, wenn er dieselben für Bestandteile der Predella des Dombildes hält. Dass das Bild der Berliner Galerie ein Duccio'sches Werk ist, zeigen Typen, Komposition und Technik desselben; dass alle sechs Darstellungen aus der Kindheit Jesu zum Dombilde gehören, lehrt die stilistische Uebereinstimmung derselben mit den beiden grossen Tafeln im Dome. Dafür, dass wir es mit einer Predella zu thun haben, spricht die Sonderung der einzelnen Scenen durch die schmalen Prophetenbilder, eine Gliederung in breitere und schmalere Streifen, wie sie für eine Predella wohl geeignet ist.

Für höchst wahrscheinlich halte ich es, dass diese Predella sich unterhalb der vorderen Haupttafel mit der Madonna befand, denn in den betreffenden Scenen spielt die Mutter Maria noch die Hauptrolle; auch werden wir weiter unten sehen, dass die Anbringung der Bilder an dieser Stelle zu der mutmafslichen Gesamtanordnung des Dombildes passt.

Die Zugehörigkeit der sechs Darstellungen zu der Madonnentafel wird noch einleuchtender, wenn man mit Herrn Murray annimmt, dass die Reihe der Bilder mit einer verschollenen »Verkündigung« begann. Nur mit Hülfe einer siebenten Tafel nämlich lässt sich eine Predella wiederherstellen, die der Breite des Hauptbildes entspricht. Dann aber kann es auch, wie ein Blick auf das beigefügte Schema III zeigt, ohne jeden Zwang geschehen, indem man auf je ein Bild ohne Propheten ein solches mit den zwei Propheten zu den Seiten folgen lässt. Hierbei ist das fehlende erste Bild ganz in der Grösse der übrigen, also 44 cm breit, angenommen. Auch ist bei der in meinem Schema angedeuteten Anordnung der Predellenbilder der Zeitfolge der Ereignisse aus der Kindheit Jesu Rechnung getragen. Allerdings gehört eigentlich die Flucht nach Ägypten vor den bethlehemitischen Kindermord; dass aber Duccio hier die umgekehrte Reihenfolge eingehalten, geht, auch abgesehen von

Digitized by Google

der durch die räumliche Anordnung gebotenen Notwendigkeit, den »Kindermord« ohne Propheten zwischen die »Darstellung im Tempel« und die »Flucht«, beide mit Propheten, zu stellen, daraus hervor, dass wir, wie Herr Murray fein bemerkt, bei den Fresken Barna's in San Gimignano dieselbe Aufeinanderfolge der beiden Bilder finden. Diese Malereien Barna's scheinen mir überhaupt für unsere Frage von grosser Bedeutung, zeigen sie doch zahlreiche Anklänge an Duccio's Altarwerk, ja unmittelbare Herübernahmen Duccio'scher Gestalten und Situationen[1]). Bei Barna nun finden wir sämtliche Gegenstände der sechs vorhandenen Predellenbilder wieder, so wie, denselben voranstehend, die Verkündigung.

Dass aber eine »Verkündigung« thatsächlich die erste Stelle in der Predella einnahm, dafür sehe ich den endgültigen Beweis in dem Umstande, dass die Rolle in der Hand des Propheten links in dem Berliner Bilde den Spruch »Ecce virgo concipiet et pariet filium et vocabitur nomen ejus Emanuel« trägt, also die Stelle des Jesaias (VII, 14), welche auf die Verkündigung bezogen wird, die Parallelstelle zu Lucas I, 31, wo der Erzengel Gabriel zu Maria spricht: »Et ecce, concipies in utero et paries filium, et vocabis nomen ejus Jesum.« Auch ist die Stellung des Propheten und namentlich die Richtung seines Blickes eine solche, dass hier nicht sowohl eine Beziehung auf das rechts folgende, sondern auf ein links voranstehendes Bild angenommen werden muss.

II DIE GESAMTANORDNUNG DES DOMBILDES

Bleiben wir zunächst bei der Madonnenseite.

Wiederholt ist darauf hingewiesen worden, dass die Apostelbilder ursprünglich eine andere Stellung eingenommen hätten, als es gegenwärtig (vergl. Schema I der beigefügten lithographischen Tafel) der Fall ist. So nehmen beispielsweise Crowe und Cavalcaselle, Gesch. d. ital. Malerei, D. A. von Jordan, II 214, n. 18, und Ernst Förster, Gesch. d. ital. Kunst II 202, an, dass dieselben ursprünglich die Predella gebildet hätten.

Eine solche Aufstellung der Einzelfiguren würde derjenigen der acht Brustbilder in der Predella des dem Duccio zugeschriebenen Triptychon in der Akademie zu Siena (No. 24) entsprechen. Aber der Thatsache gegenüber, dass die Predellen in der Regel erzählende Bilder enthalten, sowie in Anbetracht des Umstandes, dass die oben genannten Scenen aus der Kindheit Jesu nach Inhalt und Format sich viel besser für die Predella eignen, als die Apostelbilder, dürfen wir wohl von einer solchen Verwendung der letzteren absehen.

Ihre gegenwärtige Stellung haben aber die Apostelfiguren ohne Zweifel ursprünglich nicht gehabt. Sie drücken auf die Hauptdarstellung der Madonnentafel und geben der letzteren eine Gliederung, welche sich mit der Anordnung der rückseitigen Tafel (vergl. Schema II) nicht verträgt. In allzu roher Weise durchschneidet ferner der (doch wohl von einer Restauration des Bildes herrührende) Giebel über der Madonna die beiden zunächst stehenden Apostelfiguren und zerstört ausserdem die, durch die abwechselnd grössere und geringere Breite der Rahmen gegebene paarweise Anordnung der Figuren, welche folgerichtig durchgeführt wäre, sobald wir auf beiden Seiten je einen Apostel hinzufügen. In Anbetracht des Umstandes, dass Petrus, Paulus und Johannes bereits auf der Haupttafel sich befinden, halte ich es für wahrschein-

[1]) Man vergleiche z. B. die beiderseitigen Darstellungen des Abendmahles, des Gebetes am Oelberg, der Kreuztragung.

Digitized by Google

lich, dass die beiden mutmafslich bei einer Restauration des Werkes wegen Raummangels, vielleicht auch wegen verdorbenen Zustandes beseitigten Figuren diejenigen der Evangelisten Marcus und Lucas waren, die zwar streng genommen nicht unter die zwölf Apostel gehören, in der byzantinischen Kunst aber, die auf Duccio's Werk einen so grossen Einfluss geübt, immer wieder in der Reihe vorkommen und denn auch im Malerbuche vom Berge Athos diese Stellung einnehmen. Vielleicht entschloss sich der Restaurator um so eher die beiden Figuren zu entfernen, als Marcus und Lucas nicht Jünger Jesu waren.

Auf die mutmafsliche ursprüngliche Aufstellung der Apostelfiguren komme ich weiter unten zurück.

Die Opera des Domes besitzt ferner sechs Duccio'sche Bilder, die sich auf den Tod der Maria beziehen. In einer Abhandlung über die sienesische Malerschule (in Dohme's Kunst und Künstler) S. 18 ff. habe ich dieselben, die damals mit den übrigen Fragmenten vom Altarwerke sich in der Sakristei befanden, an der Hand der Legende vom Tode der Maria analysiert.

Dargestellt sind folgende Gegenstände:

1) Der Engel verkündet der Maria ihren bevorstehenden Tod.
2) Abschied der Maria von den Aposteln.
3) Das Sterben der Maria.
4) Der bereits eingetretene Tod der Maria, deren Seele Christus in Empfang nimmt.
5) Maria wird von den Aposteln zu Grabe getragen.
6) Bestattung der Maria.

Bereits damals hatte ich geglaubt, diese sechs Bilder der Vorderseite zuteilen zu sollen, »wohin sie ja inhaltlich gehören, da diese Seite wesentlich der Verherrlichung der Madonna gewidmet ist«.

Das Schema III zeigt, wie ich mir gegenwärtig die ursprüngliche Stellung der Tafeln, deren Zahl durch zwei von mir für verschollen gehaltene Bilder bis auf 8 gesteigert ist, denke. Selbstverständlich sind in den Schematen die thatsächlichen Grössenverhältnisse aller erhaltenen Bilder berücksichtigt worden.

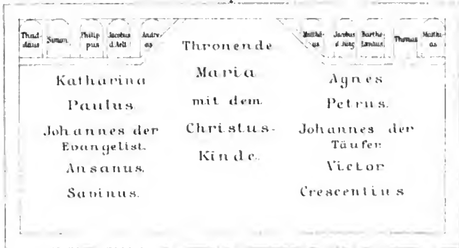
Auf den beiden fehlenden Tafeln mag die »Auferstehung der Maria« etwa in der Weise derjenigen des Taddeo di Bartolo im Palazzo pubblico zu Siena, sowie die »Krönung der Jungfrau durch Christus« dargestellt gewesen sein. Erst durch diese beiden Bilder fände die Verherrlichung der Muttergottes ihren Abschluss.

Die Tafel, auf welcher dargestellt ist, wie Maria zu Grabe getragen wird, über die anderen Bilder emporzurücken (vgl. das Schema), sah ich mich durch das abweichende, einen Abschluss nach oben bezeichnende Format derselben veranlasst, welches mit dem Format eines anderen, auf den auferstandenen Christus sich beziehenden Bildes (siehe weiter unten) in so ganz auffallender Weise übereinstimmt, dass an der ursprünglichen Zusammenstellung der Rückseiten der beiden Tafeln wohl gar nicht gezweifelt werden kann.

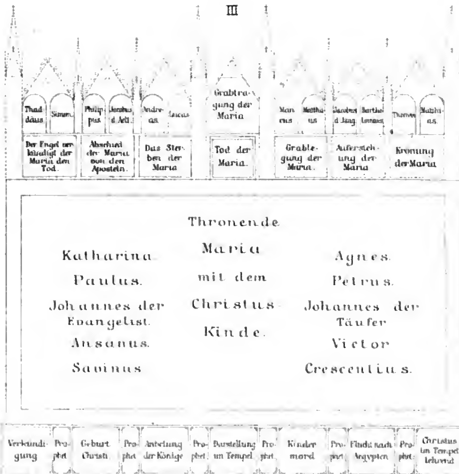
Das Schema zeigt schliesslich, wie ich mir die Apostelfiguren, wiederum den Abschluss der Tafel nach oben bildend, zu den Seiten der soeben genannten »Grabtragung der Maria« aufgestellt denke. Fügt man zu den vorhandenen zehn Aposteln noch Marcus und Lucas, so füllen die Apostelbilder den Raum vollkommen aus. An dieser Stelle hat auch die oben bereits erwähnte paarweise Gruppierung der Apostel eine räumliche Bedeutung, nach der man bei der gegenwärtigen Aufstellung vergebens fragt. Offenbar nämlich sind stets je zwei Apostel näher an einander

Digitized by Google

I.



III



Digitized by Google

II

Jesus abermals vor Pilatus	Pilatus wascht sich die Hände	Gang zum Kreuze	Kreuzigung	Grablegung	Die Marien am Grabe	Gang nach Emmaus
Christus vor Herodes	Jesu Verspottung	Geisselung		Kreuzabnahme	Christus in der Vorhölle	Christus erscheint der Maria Magdalena
Einzug Christi in Jerusalem.	Fusswaschung	Bestechung des Judas	Judas Kuss	Jesus vor Hannas	Christi Verhöhnung vor Kaiphas	Pilatus unterhandelt mit dem Volke.
	Abendmahl	Abschiedsworte Christi.	Gebet am Oelberg.	Petri Verleugnung	Jesus vor Kaiphas	Christus vor Pilatus geführt.

IV

Engel Engel	Engel Engel	Engel Engel	Der ungläubige Thomas	Engel Engel	Engel Engel	Engel Engel
Christus erscheint den Aposteln	Christus von den Jüngern umgeben	Christus redet zu den Aposteln beim Mahle	Christus erscheint den Aposteln am Meer bei Tiberias.	Die dreimalige Frage Christi an Petrus.	Himmelfahrt Christi	Ausgiessung d. h. Geistes
Jesus abermals vor Pilatus	Pilatus wascht sich die Hände	Gang zum Kreuze.	Kreuzigung	Grablegung.	Die Marien am Grabe	Gang nach Emmaus
Christus vor Herodes	Jesu Verspottung	Geisselung		Kreuzabnahme	Christus in der Vorhölle	Christus erscheint der Maria Magdalena
Einzug Christi in Jerusalem.	Fusswaschung	Bestechung des Judas	Judas Kuss.	Jesus vor Hannas.	Christi Verhöhnung vor Kaiphas	Pilatus unterhandelt mit dem Volke.
	Abendmahl	Abschiedsworte Christi.	Gebet am Oelberg	Petri Verleugnung	Jesus vor Kaiphas	Christus vor Pilatus geführt

Taufe Christi | Prophet | Berufung des Petrus | Prophet | Hochzeit zu Kana | Prophet | Christus und die Samariterin | Prophet | Heilung des Blinden | Prophet | Verklärung | Prophet | Auferweckung des Lazarus

Digitized by Google

gerückt worden, um zu sechs oberen Abschlüssen zu gelangen, welche im Format dem Abschluss der hinaufgerückten Marientafel entsprechen. Die sechs Apostelgruppen passen nun auch räumlich aufs beste zu den darunter befindlichen Marientafeln.

Gehen wir nun zur Wiederherstellung der rückseitigen Altartafel über.

Das Schema IV zeigt eine Predella, welche derjenigen der Vordertafel entsprechend gedacht ist.

Unter den Bildern der Opera befindet sich allerdings nur eines, welches mit grosser Wahrscheinlichkeit dieser Predella zugewiesen werden kann, doch glaube ich, dass hier das »ex ungue leonem« am Platze ist.

Das betreffende Bild stellt die Hochzeit zu Kana dar, stimmt im Format fast ganz mit den Predellenbildern der Vorderseite überein und weicht demgemäfs von allen übrigen Tafeln in der Opera stark ab, hat endlich auch wieder die abgestumpften Ecken, wie die übrigen Predellenbilder.

Der dargestellte Gegenstand würde gut in eine Reihe von Bildern hineinpassen, welche das Leben Jesu vom Beginn seines öffentlichen Wirkens bis zum Anfange des Leidens, resp. dem Einzug in Jerusalem, dem an erster Stelle der Haupttafel befindlichen Bilde, schilderten. Demgemäfs glaube ich, dass in der Predella der Rückseite etwa folgende Gegenstände dargestellt waren:

1) Taufe Christi;
2) Berufung des Petrus;
3) Hochzeit zu Kana;
4) Christus und die Samariterin;
5) Heilung des Blinden;
6) Verklärung;
7) Auferweckung des Lazarus.

Die Auswahl könnte auch eine andere gewesen sein, doch liegt es nahe, dass an dieser Stelle Gegenstände der angeführten Art dargestellt waren. Auch finden sich die unter 1, 2, 3, 6 und 7 aufgeführten Themata wiederum in der Freskenreihe des Barna in San Gimignano, was, nach dem oben Gesagten, doch wohl nahezu ein Beweis für das ursprüngliche Vorkommen dieser Gegenstände auch in Duccio's Altarwerk sein dürfte. Hoffen wir, dass auch diese Bilder einst wieder ans Licht kommen! Die einzelnen Darstellungen werden ohne Zweifel, wie an der vorderen Predella, durch sechs Propheten geschieden gewesen sein.

Für die Wiederherstellung des oberen Teiles der rückseitigen Altartafel bieten sich uns wieder sechs Bilder der Opera dar, deren Gegenstände sich der Zeitfolge nach unmittelbar an das letzte Bild der Passionstafel im Dom, den Gang nach Emmaus, anschliessen.

Es sind dieses:

1) Christus erscheint den Jüngern nach der Auferstehung (Christus auf der Seite stehend);
2) Das gleiche Thema (Christus in der Mitte stehend);
3) Christus, seine Jünger beim Mahle anredend;
4) Der ungläubige Thomas;
5) Christus erscheint den Aposteln an dem Meer von Tiberias.

Endlich als letztes und, wie ich glaube, achtes Bild: die Ausgiessung des heiligen Geistes.

Auch hier sind offenbar zwei Bilder verloren gegangen und zwar, wie ich vermute: 6) »Die dreimalige Frage Christi an Petrus«, eine Tafel, die sich an die

Digitized by Google

Offenbarung am Meer von Tiberias anschliessen würde, und darauf folgend 7) die Himmelfahrt Christi.

Die Tafel mit der Thomas-Episode bildete, mit der Rückseite an die Grabtragung der Maria sich lehnend, den mittleren Abschluss nach oben. Dass der Beschauer bei der Betrachtung der oberen Bilderreihe beider Altarseiten an einer Stelle gezwungen war, noch höher emporzublicken, erregt keine Bedenken, da ja die Anordnung der gesamten Passionsbilder ein solches Auf- und Absteigen bedingt.

Ueber der soeben genannten Reihe von 6 Bildern, welche die Verherrlichung Christi nach seinem Tode zum Gegenstande haben, sind in meinem Wiederherstellungsversuche, entsprechend den Apostelhalbfiguren der Marienseite, 12 Engelbilder gedacht.

Jene 8 Tafeln über den 26 Bildern der Passion (zusammen also 34 Scenen) und diese Engelfiguren entsprechen jener von Milanesi, Documenti per la storia dell' arte Senese I, 178, veröffentlichten, bisher nicht überzeugend erklärten Urkundenstelle etwa aus dem Jahre 1310, welche besagt, dass Duccio für 34 Darstellungen des rückseitigen Altarbildes bezahlt worden, die ihm aber wegen des grösseren Formates einiger dieser Bilder (Einzug in Jerusalem und Kreuzigung), sowie wegen Fertigung von darüber befindlichen Engelfiguren, für 38 Tafeln angerechnet wurden:

Patti con maestro Duccio per la pittura dalla parte di dietro della tavola dell' Altare Maggiore del Duomo . . . . . .

. . . . . . Conoscono ce sono trenta quatro storie principalmente, le quali stimano per la magiorezza d'alcuna d'esse storie, a le comunale: et per li angieletti di sopra, et per alcun' altra opera, se vi si richiedesse di penello, che le dette storie sieno trenta otto: per trenta otto sia pagato . . . .

III STIL UND IKONOGRAPHISCHER CHARAKTER DER BERLINER TAFEL

Von einer eingehenden Beschreibung unseres Bildes kann ich im Hinblick auf die der Abhandlung beigegebene Heliogravüre absehen. Dass die beiden Prophetengestalten Jesaias und Hesekiel sind, geht aus dem Texte ihrer Schriftrollen hervor.

Hesekiel wird wiederholt bei Darstellungen der Geburt Christi wegen des auf die Jungfräulichkeit der Maria bezogenen Spruches (44, 2) verwendet.[1])

Bei der allgemeinen Anordnung der Geburtsscene hat sich Duccio, wie bei dem Dombilde überhaupt, eng an die damals in Italien noch herrschende, von der byzantinischen Kunst genährte Tradition gehalten.

Immer wieder wurde im XIII und XIV Jahrhundert Maria als Wöchnerin liegend oder halbliegend dargestellt, ein Motiv, das schon im sechsten Jahrhundert das ältere der neben der Krippe sitzenden Mutter abzulösen begann.[2]) In dieser Weise finden

---

[1]) Vgl. Alwin Schultz. Die Legende vom Leben der Jungfrau Maria, Leipzig 1878, S. 51.

[2]) Dafür, dass bereits im sechsten Jahrhundert Geburtsdarstellungen mit der gelagerten Maria vorkamen und nicht erst, wie Rohault de Fleury, La s. Vierge I, 128 meint, im siebenten, sei hier eine Stelle aus der bei Gelegenheit der Einweihung der Kirche des hl. Sergius zu Gaza von dem Rhetor Chorikios, einem Zeitgenossen des Kaisers Justinian, gehaltenen Rede (Choricii Gazaei orationes declamationes fragmenta, cur. Jo Fr. Boissonade, Paris 1846 p. 92) beigebracht, in welcher er die Geburt Christi als eine der Malereien in dieser Kirche schildert und ausdrücklich hervorhebt, dass hier Maria in halb liegender

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google



DUCCIO DI BUONINSEGNA

ANBETUNG DES KINDES (AUS DER PREDELLA DES SIENESER DOMBILDES)

ORIGINAL IM K. MUSEUM ZU BERLIN

Digitized by Google

Digitized by Google

wir Maria, um nur einige Duccio's Bilde zeitlich nahe stehende Beispiele zu nennen, in Cimabue's Wandgemälde zu Assisi, auf den Reliefs der Pisaner Bildhauer, im Mosaikbilde Cavallini's in Sta. Maria in Trastevere. Liegend sehen wir die Maria auch in Giotto's Gemälde in der Capella dell' Arena zu Padua, während sie in dem entsprechenden Bilde der Unterkirche zu Assisi den Oberkörper stramm aufgerichtet hält. Giotto war es dann auch, der, wie es scheint, ein neues, für die Folgezeit sehr fruchtbares Motiv einführte, indem er Maria neben der Krippe knieend darstellte. So finden wir sie in dem betreffenden, aus der Sakristei von Sta. Croce stammenden kleinen Bilde, das zu jener bekannten Reihe von Darstellungen aus dem Leben Jesu gehört, welche von Taddeo Gaddi nach Giotto'schen Kompositionen ausgeführt zu sein scheinen und sich zum grössten Teil in der Akademie zu Florenz befinden.

Doch kehren wir zu unserem Gemälde zurück! Wenn wir hier die Verkündigung der frohen Botschaft an die Hirten (Annuncio vobis gaudium magnum liest man, der Erzählung bei Lucas II, 10 entsprechend, auf der Schriftrolle des Engels) mit der Geburt zu einer Darstellung zusammengezogen finden, so haben wir es wieder durchaus mit einem traditionellen Zuge zu thun, wie er sich in den soeben genannten Werken und in byzantinischen Miniaturen immer wieder findet.

Auch das Bad des Kindes und die doppelte Darstellung des letzteren — einmal in der Krippe und dann unter den Händen der Wartfrauen im Badegefäss —, ist ein traditionelles in der mittelalterlichen Kunst stets wiederkehrendes Motiv. Bei einer früheren Gelegenheit[1]) habe ich eine Reihe byzantinischer und früh italienischer Beispiele für dieses Motiv zusammengestellt, um zu beweisen, dass die Anbringung des Bades im XIII Jahrhundert eine strenge Anlehnung an die Ueberlieferung bedeutete. Damals führte ich dieses Motiv an der Hand Didrons[2]) auf Simeon Metaphrastes († 977) zurück, doch ist erwiesen, dass sich das Bad des Christuskindes schon viel früher findet. Bereits in einem Wandbilde des Coemeterium Scti. Valentini an der Via Flaminia, etwa aus dem VIII Jahrhundert, war dargestellt wie das Christuskind durch zwei Wärterinnen, deren eine den nebengeschriebenen Namen Salome führt, gebadet wird.[3]) Wahrscheinlich zu Beginn desselben Jahrhunderts entstand eine Mosaikdarstellung dieses Gegenstandes in der von Papst Johann VII (705—708) erbauten Capella di Sta. Maria del presepio in der alten Petersbasilika.[4]) Das Bademotiv sowie das zweifache Vorkommen des Kindes finden wir ferner in der schönen Miniatur eines armenischen Codex aus dem Jahre 770, in dem Mechitharisten-Kloster auf der Insel S. Lazzaro in der Nähe von Venedig.[5])

Stellung, den Kopf auf die Rechte gestützt, dargestellt sei: Ὄνος ἐνταῦθα καὶ βοῦς, καὶ φάτνη καὶ βρέφος· καὶ κόρη πρὸς εὐνὴν ἀναπίπτουσα, τὴν μὲν λαιὰν ὑποθεῖσα τῷ τῆς ἑτέρας ἀγκῶνι, τῇ δεξιᾷ δὲ τὴν παρειὰν ἐπικλίνουσα. Dem sechsten Jahrhundert pflegt auch eine Paste mit der liegenden Maria zugeschrieben zu werden. Abbild. bei Kraus »Nativitas«, in dessen Real-Encykl. d. christl. Alt. II, 485. Vgl. auch Grimouard de Saint-Laurent, De quelques singularités dans la représentation de la nativité de N.-S., i. d. Revue de l'art chrétien von Corblet. 1880 Bd. 30 (2. Serie 13) p. 118.

[1]) Ueber den Stil Niccolo Pisano's, München 1873, S. 38—40, 81.

[2]) Handbuch der Malerei vom Berge Athos, d. A. von Schäfer, S. 174 n. 2.

[3]) Abbildung bei Garrucci. Storia dell' arte crist. Tav. 84, fig. 1.

[4]) Ebenda Tav. 279—281. Vgl. auch Garrucci's Text zu diesen Tafeln.

[5]) Rohault de Fleury, L'Évangile, pl. XI fig. 3.

Digitized by Google

Auch der Psalter des Königs Athelstan aus dem Ende des IX Jahrhunderts (im britischen Museum)[1]) weist die Waschung des kleinen Christus auf. Ich habe mich hier auf die Erwähnung der ältesten mir bekannten Beispiele für dieses Motiv beschränkt, welches später unzählige Mal wiederkehrt und bis tief in die Renaissancezeit hineinreicht.

Diese Pflege der Maria und des Neugeborenen durch herbeigerufene Frauen in einer Höhle,[2]) in welche Joseph die Maria auf der Schätzungsreise gebracht, da sie von Geburtswehen befallen worden, lässt sich, wie auch das bereits für das IV Jahrhundert bezeugte regelmäfsige Vorkommen von Ochs und Esel bei Darstellungen der Geburt Christi auf die apokryphen Evangelien zurückführen. In Bezug auf die beiden Tiere heisst es im Evangelium Pseudo-Matth.: »Ipsa ergo animalia, bos et asinus, in medio eum habentes incessanter adorabant eum.«[3]) Bezüglich der Pflege kommt besonders das Protoevangelium des Jacobus in Betracht, wo erzählt wird, dass Joseph, nachdem er Maria in die Höhle gebracht, eine Wehmutter herbeiholte. Als diese dann die wunderbare Geburt Jesu einer anderen Frau, der Salome, berichtet, sei der letzteren zur Strafe dafür, dass sie nicht sogleich an die Jungfräulichkeit der Maria geglaubt, die Hand verbrannt und dieselbe sei erst wieder durch die Berührung des Kindes genesen.[4])

Eine künstlerische Darstellung der Bestrafung der Salome findet sich bereits auf einer Elfenbeinpyxis des Berliner Museums aus dem VI Jahrhundert,[5]) sowie auf der dem Marchese Trotti gehörenden Elfenbeinplatte von der Kathedra des Maximian zu

---

[1]) Westwood, Fac-Similes of the miniatures and ornaments of Anglo-Saxon and Irish Manuscripts. Pl. 32.

[2]) In Betreff der apokryphen Erzählung, wonach Christus in einer Höhle geboren worden, während Matthäus von einem Hause, Lucas von einer Herberge redet, macht Unger, Byzantinische Kunst, in Ersch und Grubers Encykl. Sect. I, Th. 84, S. 335, die feine Bemerkung, diese Legende möchte ihre Gestalt durch die Beschaffenheit der heiligen Stätte empfangen haben, über welcher Konstantins fromme Mutter die Marienkirche in Bethlehem erbauen liess. Es war dies nämlich eine Höhle. In den byzantinischen und unter byzantinischem Einfluss entstandenen Darstellungen der Geburt Christi ist das Lokal immer wieder als Höhle charakterisiert.

[3]) Tischendorf, Evangelia apocrypha 77: Pseudo-Matth. ev. cap. XIV. Zur Entstehung dieser Legende hat, wie aus der Fortsetzung des Textes des Pseudo-Matth.-Ev. deutlich zu ersehen, die Stelle bei Jesaias I, 3 beigetragen: »ein Ochse kennet seinen Herrn und ein Esel die Krippe seines Herrn . . . . . .«, sowie die unrichtige Übersetzung von Habakuk III, 2 durch die Septuaginta: »Ἐν μέσῳ δύο ζώων γνωσθήσῃ« (bei Pseudo-Matth. »In medio duorum animalium innotesceris«). Vgl. Thilo, Codex apocr. novi testamenti, 384, n. — Kraus a. a. O. 486. Der Anschauung des christlichen Altertums erschien ferner der Esel bei Darstellungen der Geburt Christi als Typus der Heidenwelt, der Ochs als der des Judaicus populus jugo legis attritus (Melito Sard. clavis de best. citiert von Heuser i. d. Realencykl. d. christl. Altert. von Kraus I, 431).

[4]) Protoevangelium Jacobi, Cap. XVIII — XX bei Tischendorf, S. 32 ff. Etwas abweichend lautet die Erzählung im Pseudo-Matth.-Ev. Cap. XIII bei Tischendorf S. 73 ff., wo die Salome auch eine Wehmutter ist, wozu die oben erwähnte Beischrift neben der Wartfrau des Mosaikbildes passt. Ohne Zweifel ist dieselbe Salome als Begleiterin bei der Flucht nach Aegypten in der apokryphen Geschichte Josephs des Zimmermanns Cap. VIII (bei Tischendorff S. 119) gemeint.

[5]) Hahn, Fünf Elfenbeingefässe. Hannover 1862. Taf. II. Garrucci t. 437, vgl. Kraus, a. a. O. II, 485.

Digitized by Google

Ravenna, aus dem Schlusse desselben Jahrhunderts[1]) und in dem oben genannten Wandbilde des Coemeterium Valentini.

Einen wie grossen Einfluss die apokryphen Evangelien ausübten und welche Macht die Tradition in der mittelalterlichen Kunst besass, geht recht deutlich daraus hervor, dass Gegenstände, wie die soeben genannten, immer wieder von den Künstlern dargestellt wurden, obgleich angesehene Kirchenlehrer gegen die denselben zu Grunde liegende Auffassung ankämpften. Ruft doch Hieronymus aus: »Nulla muliercularum sedulitas intercessit. Ipsa (Maria) pannis involvit infantem, ipsa et mater et obstetrix fuit!«[2]), und verwarf doch Papst Gelasius alle diejenigen Bücher unter den Apokryphen, die zu solchen Unzuträglichkeiten führten.[3])

Was die formale Seite der Badedarstellungen betrifft, so werden antike Bildwerke, wie jenes Marmorrelief im capitolinischen Museum[4]), welches unter anderen Scenen aus dem Leben des Achill auch das Bad des Neugeborenen zeigt, nicht ohne Einfluss geblieben sein. In der That klingt die Art, wie hier die niedergekniete Wärterin den kleinen Achilles über dem runden Badegefässe hält, in christlichen Geburtsbildern wieder.

Steht Duccio in der allgemeinen Anordnung seines Bildes durchaus unter der Herrschaft der byzantinischen Ueberlieferung (auch das düstere Dasitzen des Joseph, der über der Geburtstätte erglänzende Stern,[5]) die vom Himmel bis auf das Kind in der Krippe herabgehenden Strahlen,[6]) die symmetrische Anordnung der »himmlischen Heerschaaren«, die das »Ehre sei Gott in der Höhe, und Friede auf Erden, und den Menschen ein Wohlgefallen« singen [Luc. II, 13, 14], sind typische Züge), so hat er im Einzelnen doch viel Eigenes gegeben, und nach dieser Seite hin steht unser Gemälde durchaus auf der Höhe der übrigen Teile des Domwerkes.

Wie meisterhaft hat Duccio es verstanden, seiner Maria unter strengster Beibehaltung ihrer typischen Stellung jenen wehmütig milden Ausdruck zu geben, den wir auch, und vor Allem an seiner thronenden Madonna auf dem Hauptbilde bewundern, jenen Ausdruck, in Folge dessen Duccio's Marienbildern eine hervorragende Stelle innerhalb der Entwickelungsgeschichte des Madonnenideals zukommt.

Welche Fülle von Anmut und Holdseligkeit hat er über seine Engel ausgegossen! Wie blicken die Einen so fromm und in sich beglückt empor, die anderen auf das Kind in der Krippe herab! Und mit welcher Weisheit ist die in der Anordnung dieser Gestalten herrschende Symmetrie durch leichte Verschiedenheit gemildert! Man vergleiche nur die Haltung der Arme dieser Engel: wie hier einer die Hände begeistert emporhält, dort welche dieselben wie zu inbrünstigem Gebet zusammengelegt haben, während wieder andere die Arme in anmutigster Weise über der Brust kreuzen.

Die Eigentümlichkeit von Duccio's Kunstsprache tritt recht deutlich bei einem

---

1) Realencykl. I, 406.

2) Müntz, Études sur l'histoire de la peinture et de l'iconographie chretiennes, Paris 1882, p. 14.

3) Rohault de Fleury, L'Evangile 1 S. 45.

4) Abbild. in: Mus. Capitol. IV, 17, und danach in Baumeisters Denkm. d. klass. Alterthums, I, 4.

5) Bei Pseudo-Matthäus XIII heisst es: Sed et stella ingens a vespere usque ad matutinum super speluncam splendebat, cujus magnitudo nunquam visa fuerat ab origine mundi.

6) Protoevangelium Jacobi XIX καὶ ἐφάνη φῶς μέγα ἐν τῷ σπηλαίῳ . . . . .

Vergleiche seiner Geburtsdarstellung mit der Behandlung desselben Thema's durch die Pisani und Giotto hervor.

Während Niccolo's Relief an der Kanzel im Baptisterium zu Pisa, wie das Duccio'sche Werk, in der Gesamtanordnung eine entschiedene Anlehnung an die Tradition zeigt, haben die einzelnen Figuren in Typus, Haltung und Ausdruck nichts mit dem Byzantinismus gemein, sondern sind von antikem Geiste durchdrungen, der zwar auf die Form verschönernd eingewirkt, die Tiefe des Ausdruckes aber beeinträchtigt hat. In Bezug auf den letzteren zeigt das entsprechende Relief an der Kanzel im Dom zu Siena bereits einen Fortschritt, insofern hier Maria nicht mehr etwa wie eine Juno in königlichem Stolze den Beschauer nahezu herausfordernd anblickt, sondern geneigten Hauptes, mit übereinander gelegten Händen, einen viel sanfteren, Marienhafteren Eindruck macht.

Die Geburtsscenen des Giovanni Pisano an den Kanzeln in San Andrea zu Pistoja und für den Dom zu Pisa tragen, dem gesamten Kunstcharakter dieses genialen Meisters entsprechend, ein überaus leidenschaftliches Gepräge. Der Vorgang ist, möchte man sagen, im Prestissimo komponiert. Mit stürmischer Mutterliebe blickt die Wöchnerin auf das neben ihr ruhende Kind, von welchem sie mit rascher Handbewegung ein Tuch gehoben. Eifrigst sind die Wartfrauen mit der Bereitung des Bades beschäftigt. Sie sind ganz bei der Sache: während die eine das Wasser in das Gefäss giesst, prüft die andere, die das Kind, hier ein echtes Bambino, auf dem Knie hält, mit grösster Aufmerksamkeit die Temperatur des Bades. Ganz dasselbe Motiv findet sich auch in byzantinischen Miniaturen, z. B. im griechischen Codex No. 1156 (Bl. 278a) der vatikanischen Bibliothek, aus dem XII Jahrhundert. Welch ein Leben aber hat Giovanni diesem alten Schema einzuflössen gewusst! Der düstere Gesichtsausdruck des Joseph ist auf dem Relief zu Pistoja zu einem verzweiflungsvollen Vorsichhinstarren gesteigert.

Nicht minder bezeichnend als diese Werke für Giovanni Pisano sind die Geburtsscenen in der Capella dell' Arena und in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi für Giotto. In dem an erster Stelle genannten Gemälde kommt Giotto's Sinn für das rein Menschliche in ergreifender Weise zum Ausdruck: die Wartfrau reicht das Kind der auf ärmlichem Lager ruhenden Mutter hin, welche nun voll Zärtlichkeit die Arme nach dem Lieblinge ausstreckt. In dem zweiten Bilde lässt Giotto seinem Zuge zum Genrehaften freien Lauf, indem er die eine der Wartfrauen mit der Reinigung des Gesichtchens des Kindes sich beschäftigen lässt, was bei letzterem Unbehagen hervorzurufen scheint.

Ist in allen hier erwähnten Geburtsdarstellungen in Typus, Ausdruck und Gebahren der einzelnen Figuren, allerdings in sehr verschiedener, durch die Individualität des jeweiligen Künstlers bedingter Weise, die byzantinische Tradition durchbrochen, so finden wir in Duccio's Bilde nach den eben genannten Seiten hin eine solche Unabhängigkeit von den alten Mustern keineswegs Vielmehr macht seine Geburtsscene auf den ersten flüchtigen Blick bei Weitem nicht nur hinsichtlich der typischen Gesamtkomposition den Eindruck eines byzantinischen Bildes. Bei genauerer Betrachtung aber staunt man darüber, was ein genialer und innig empfindender Künstler denn doch mittels der alten traditionellen Typen noch zu schaffen vermochte, welch neues Leben er diesen verknöcherten Formen einzuhauchen wusste. In dieser Beziehung ist ein Vergleich des Berliner Bildes mit der Geburtsdarstellung des Cimabue in der Oberkirche von Assisi interessant. Hier bei Giotto's Lehrer haben wir es noch mit wirklichem Byzantinismus zu thun, der ja allerdings in seinem grossen

Digitized by Google

Madonnenbilde in Sta. Maria Novella, aber doch weit mehr hinsichtlich der malerischen Technik als im Ausdruck, modifiziert erscheint. Duccio aber hat, wie kein anderer Meister, den erfolgreichen Versuch gemacht, den Byzantinismus zu verjüngen, erfolgreich freilich nur, soweit neuer Wein ungestraft in alte Schläuche gefasst werden kann.

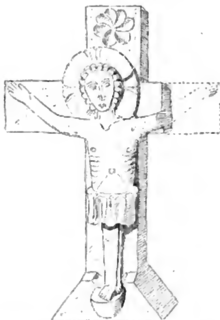
Wie sehr wir auch den milden, zarten Ausdruck mancher seiner Figuren bewundern mussten, wie fein auch die miniaturartige Ausführung, die »sorgsam vertreibende Pinselführung«, wie lebhaft die Farbengebung, wie frei und schön meist der Faltenwurf seiner Gewänder ist; wir haben seiner Kunst gegenüber doch nicht den Eindruck, wie bei den Pisani, wie bei Giotto: hier setzt eine neue zukunftsreiche Entwickelung ein. Wohl findet man in den Werken eines Simone Martini, eines Orcagna, ja auch noch in den frommen Bildern eines Fiesole und in der lyrischen Richtung der umbrischen Schule Nachklänge von Duccio's Empfindungsweise. Hier wirkt eben das, was er von seinem Eigensten zu dem Ueberlieferten hinzugethan hatte, nach. Das Byzantinische aber, das an seiner Kunst einen so grossen Anteil hat, wird bereits von Simone Martini, wenn nicht ganz aufgegeben, so doch wesentlich in den Hintergrund gedrängt. Sowohl Duccio's byzantinisierende Typen als auch seine byzantinisierende Technik mit jener grünlichen Untermalung der Fleischtöne, jener an Zellen-Email erinnernden Anbringung von Goldlinien hatten sich überlebt.

Einem Giovanni Pisano, einem Giotto gehörte die Zukunft. Hier konnten die führenden Meister des Quattrocento einsetzen. Duccio's Kunst ist einem leuchtenden Abendrot zu vergleichen, welches einem trüben Tage folgt.

Digitized by Google

ZUR STAUROLOGIE UND ZUR IKONOGRAPHIE DES CRUCIFIXUS

VON H. OTTE



Die nebenstehende Abbildung des Crucifixus verdanken wir einer Zeichnung, die uns der den jetzigen Restaurationsbau des Domes zu Merseburg leitende Herr Regierungs-Baumeister Weber gütigst mitgeteilt hat. Dieses höchst merkwürdige Sandsteinbildwerk von 1 m Höhe wurde im Januar 1884 bei der Neubeplattung des Fussbodens der Krypta im östlichen Teile des südlichen Seitenschiffes derselben unmittelbar unter dem alten Haustein-pflaster gefunden und lag an der Westseite und in der Längenaxe eines ebenfalls von dem alten Pflaster bedeckt gewesenen, völlig schlichten (nur gespitzten, nicht scharierten) und inschriftslosen Grabsteines. Nach Hinwegnahme des letzteren fand man ein ausgemauertes, fast rechteckiges, am Fussende etwas verschmälertes und am Westende mit einer besonderen kleinen viereckigen Bettung für den Kopf der Leiche versehenes Grab. In demselben lagen unter Staub und Moder zerstreute menschliche Gebeine; die auffällig wohl erhaltenen Zähne in den Kiefern zeigten stark abgeschliffene Kronen und liessen auf ein hohes Lebensalter des hier bestatteten Bischofes schliessen: denn diese Würde musste der Verstorbene einst bekleidet haben, da in dem Staube des Grabes ausser den Ueberresten eines kleinen, aus nicht oxydiertem Silber bestehenden Kelches auch die Krümmung eines Bischofstabes gefunden wurde. Von dem Kelche entdeckte man nur die am Rande beschädigte schlichte Kuppa und den rings mit einem Reifchen verzierten kugeligen Knauf; die Krümmung des Stabes war in zwei Stücke zerbrochen und wachsartig so stark vermodert, dass man über das Material derselben, welches jedoch von einem Sachverständigen für Elfenbein erklärt wurde, anfangs zweifelhaft sein musste. Von diesen Fundstücken fügen wir die Abbildungen in halber Originalgrösse ebenfalls nach Zeichnungen des Herrn Weber bei. Die Maſse der Kuppa stimmen mit ähnlichen kleinen Grabkelchen ziemlich überein;[1]) auffällig war nur die Kleinheit der Kurvatur des Pedums, welche von den bei dem Bau beschäftigten Maurern deshalb naiv genug für einen Regenschirmgriff erklärt wurde, aber schon die Endung derselben in einem

[1]) Man vergleiche z. B. die bei v. Lichnowsky, Grabstätten etc., Taf. III abgebildeten Kelche aus den Gräbern der Erzb. Poppo (✝ 1047) und Udo (✝ 1078) von Trier.

Digitized by Google

Hundsköpfchen, dem Symbole der Wachsamkeit, liess ungeachtet der geringen Grösse des Fundstückes[1]) an der ehemaligen Bestimmung desselben nicht den geringsten Zweifel.





Die nächste zu beantwortende Frage musste die nach möglicher Bestimmung des Grabes sein. Die Fundstücke sprechen offenbar nicht für eine späte, sondern für eine frühere Zeit des Mittelalters: Kelch und Pedum rührten aus der romanischen Periode her. Die Krypta, in welcher sich das Grab befindet, gehört zu den ältesten Teilen des Domes und galt wenigstens bisher als sicherer Ueberrest des im XI Jahrhundert errichteten Baues. Aus dem ältesten um 1136 abgefassten Teile der Bischofschronik wissen wir, dass Bischof Bruno, welcher am 1. Oktober 1029 eine Weihe des neuen Domes vollzogen hatte, im nördlichen Kreuzarme desselben seine Ruhestätte fand, wohin er auch die Gräber seiner drei Amtsvorgänger Boso (✝ 970), Wigbert (✝ 1009) und Thietmar (✝ 1019) aus der alten Kirche hatte übertragen lassen.[2]) Die Gräber der drei auf Bruno folgenden Bischöfe Hunold (✝ 1050), Elberich (✝ 1053) und Ezelin (✝ 1058) sind in Uebereinstimmung mit den Angaben der Bischofschronik (c. 9; bei Ludewig a. a. O. S. 370) vor dem Altare des hl. Kreuzes auf der Grenze zwischen Chor und Schiff des Domes nachgewiesen, wo die Ueberreste derselben bei dem jetzigen Restaurationsbau aufgefunden worden sind. Ezelins Nachfolger Offo war vorher Domherr in Eichstädt gewesen und bereits vorgerückten Alters (provectae aetatis), als er auf den Merseburger Bischofstuhl erhoben wurde, den er bis zu seinem im Jahre 1062 erfolgten Tode nur vier Jahre lang einnahm; nach dem Berichte der Bischofschronik wurde er in der Krypta bestattet (in cripta terrae commendatur). Von den übrigen Bischöfen des XI und XII Jahrhunderts wurden zwei, Werner und Arnold, im Peterskloster der Vorstadt Altenburg, ein dritter, Bischof Albuin, im Dome, und zwar wahrscheinlich im südlichen Kreuzarme desselben[3]) begraben. Ueber die Grabstellen der folgenden Bischöfe des XII bis XIV Jahrhunderts giebt der um 1320 schreibende erste Fortsetzer der Bischofschronik keine nähere Auskunft.

Da der Befund des in der Krypta aufgedeckten Grabes nicht dagegen spricht, und in letzterer andere Gräber weder von den Chronisten erwähnt, noch auch später entdeckt worden sind, so darf mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit angenommen werden, dass hier die Ruhestätte des im höheren Lebensalter 1062 verstorbenen Bischofs Offo aufgefunden worden ist.

Da der aufgefundene Steincrucifixus zu Häupten des Grabes in der Längenaxe desselben mit einer gewissen Sorgfalt und wie absichtlich gebettet erschien, so drängte

---

[1]) Der ebenfalls nur kleine und einfache Stab aus dem Grabe des hl. Anno (✝ 1075) ist über die Hälfte grösser; vgl. die Abbild. bei aus'm Weerth, Kunstdenkm., Taf. XLVIII, 2.

[2]) Chronicon ep. Merseb. in M. G. S. S. X, c. 5, auch bei Ludewig, Reliqq. Mss. IV, p. 363.

[3]) a. a. O. c. 12, n. 5; bei Ludewig p. 386: Sub introitu fratrum ab austro terrae commendatur. Die Kapitularen nahmen ihren Eingang in die Kirche aus der südlich belegenen Klausur durch den Kreuzgang, welcher in das südliche Querschiff mündet.

Digitized by Google

sich die weitere Frage auf, ob dieses Bildwerk bereits ursprünglich in irgend einer Beziehung zu dem Bischofsgrabe gestanden haben möge oder nicht. Es schien sich annehmen zu lassen, dass das Kreuz ursprünglich auf dem schlichten Grabsteine gelegen und dessen Schmuck gebildet habe, aber bei einer früheren Eröffnung des Grabes herabgenommen und daneben gelegt worden sei, wobei es beschädigt sein und den linken Arm verloren haben konnte, von welchem sich keine Spur mehr vorfand. Dafür, dass man im früheren Mittelalter Grabsteine mit Kreuzen, freilich ohne Crucifixus, zu belegen pflegte, sprechen zwar mehrere Analogien,[1] doch ist diese Annahme für den vorliegenden Fall unhaltbar, weil das Kreuz mit seinem breiten trapezförmigen Fusse offenbar nicht für eine wagerechte Lage, sondern zur vertikalen Aufstellung bestimmt gewesen sein muss. Die Frage aber, ob es, ähnlich wie die seit dem XVII Jahrhundert auf Kirchhöfen häufig erhaltenen Grabkreuze, etwa zu Häupten des Bischofsgrabes auf einem nicht mehr vorhandenen Postamente aufgestellt gewesen sein möchte, lässt sich nicht bejahen, so lange es an dem Nachweise fehlt, dass dergleichen Grabkreuze,[2] die ja schon im früheren Mittelalter unter

[1] Das zunächst liegende Beispiel ist die im hohen Chore des Domes befindliche bekannte Bronze-Grabplatte Rudolfs von Schwaben († 1080), auf welcher die räumliche Verteilung der umlaufenden Randinschrift dafür spricht, dass wenigstens bei gewissen Veranlassungen ein Kreuz (etwa bei Seelenmessen ein kreuzförmiger Lichtrechen) darauf gelegt werden konnte, welches, wie vorhandene Spuren beweisen, am Fussende der Platte befestigt wurde. (Vgl. Beschreibende Darstellung d. Bau- u. Kunstd. d. Pr. Sachsen 8, 145.) Ferner kommen in Betracht die in den Bonner Jahrb. XXXII, Taf. 2 abgebildeten frühmittelalterlichen, mit einem Kreuze belegten Memoriensteine, die schon um Mitte des XI Jahrh. in der Krypta des Bonner Münsters als Baumaterial Verwendung gefunden hatten; der Grabstein des hl. Bernward († 1022) mit einem eingehauenen Kreuze, dessen Mitte ein Rund mit dem Gotteslamm einnimmt, in S. Michael zu Hildesheim (vgl. Mithoff, Kunstdenkm. im Hannoverschen 3, 136), sowie der kreuzförmig ausgearbeitete Deckel eines vermutlich dem XI Jahrh. angehörigen, nicht näher zu bestimmenden, bei von Wilmowsky a. a. O. Taf. I abgebild. Steinsarges im Dome zu Trier. Entferntere Aehnlichkeit zeigen die ihrer Länge nach mit einem Vortragekreuze geschmückten, meist inschriftlosen, in ihrer eigentlichen Bedeutung noch nicht erklärten Grabsteine, die, seit dem X bis zum XIV Jahrhundert in wesentlicher Uebereinstimmung nachgewiesen, in den sächsischen Gegenden so häufig waren, dass drei derselben (Abbild. in Beschreib. Darstell. etc. 10, 59) am Ostgiebel der spätgot. Kirche des Dorfes Gramsdorf (Kr. Calbe a. S.) als Baumaterial benutzt werden konnten; sie kommen auch in England vor, wie die Abbildungen solcher gotisch stilisierten Steine aus der Kathedrale von Chester bei Rimmer, Stone Crosses of England (Lond. 1874), p. 92 bekunden. Endlich darf auch wohl auf die modernen Bahrtücher hingewiesen werden, deren Ausstattung mit einem aufgenähten Kreuze sicher auf alter Tradition beruht.

[2] Wenn der Regensburger Ornatus ecclesiasticus, eine vom Ende des XVI Jahrh. stammende Sammlung kirchlicher Vorschriften über die Ausstattung der Kultusstätten c. 9, p. 18, und das erst von P. Paul V im J. 1614 publizierte Rituale Roman. (de exequ.) verordnen und empfehlen, an dem Grabe eines Jeden ein Kreuz aufzustellen (vgl. Jakob, die Kunst im Dienste der Kirche, S. 260), so bezog sich diese Fixierung einer alten Sitte nur auf die Gräber der Friedhöfe, wo diese Kreuze in der Regel nur aus Holz bestanden und deshalb, oder wenn sie in manchen Fällen auch aus minder vergänglichem Material verfertigt waren, unter dem Wechsel der Zeiten mit den Gräbern verfielen und darum aus älterer Zeit kaum noch nachweisbar sein werden; es sind aber die steinernen Mord- und Sühnekreuze, die nachweislich schon seit dem XIII Jahrhundert an solchen Stellen errichtet zu werden pflegten, wo Jemand einen gewaltsamen Tod erlitten hatte, und sich bei der Scheu des Volkes vor solchen Stätten vielfach unversehrt erhalten haben, verwandt mit den Grab-

Digitized by Google

freiem Himmel auf Gottesäckern gebräuchlich gewesen sein mögen, auch in dem geschlossenen Raume der Kirchen aufgestellt worden wären. Es wird sich daher die Zugehörigkeit des Crucifixus zu dem Grabe des Bischofs Otto nicht mit Bestimmtheit behaupten lassen, und die Frage nach der Entstehungszeit des Bildwerkes wird schliesslich ebenfalls eine offene bleiben, denn man darf sich durch die rohe Technik dieser primitiven Arbeit nicht verleiten lassen, dieselbe unbedingt in die frühe Zeit des XI Jahrhunderts zu setzen, da eine ungeübte, gewissermafsen eine Kindeshand auch später Ähnliches geleistet haben könnte. Das Ganze ist aus einem Steinblock herausgehauen, und das einfach gezeichnete Kreuz selbst bietet allenfalls nur in der steilen Abschmiegung seines schweren Fusses eine Hindeutung auf frühromanische Zeit. Bemerkenswert ist die siebenblätterige Rosette[1]) am oberen Kreuzarm, sicherlich keine willkürliche zufällige Verzierung, sondern von symbolischer, wenngleich unbekannter Bedeutung, da auch auf dem romanischen Stationskreuze von Planig a. d. Nahe (abgebildet in den Nassauer Annalen VIII, Taf. VII 6, und besser in den Bonner Jahrb. XLV, Taf. 10) an derselben Stelle eine ähnliche Figur vorkommt, wo indes das Rund mit einem aus zwei übereinander gelegten Sechsecken gotisierend gezeichneten zwölfspitzigen Stern gefüllt ist, so dass das obere Sechseck ein gespitztes Sechsblatt bildet.[2]) Während diese und die in der Note angeführten streng geometrisch entworfen sind, besteht die unserige aus naturalisierend gezeichneten Blättern. Der Gekreuzigte, dessen monströse Körperverhältnisse sich aus der Abbildung ergeben, erscheint bartlos mit langem Gesicht in jugendlichem Typus, das Haupthaar rings bis an das Kinn reichend in siebzehn puffartigen Locken stilisiert geordnet.[3]) Die Augen haben keine Andeutung der Pupillen, die untere Hälfte der Nase ist abgeschlagen, die Lippen des kleinen Mundes sind geöffnet. Unverhältnismäfsig gross erscheint der länglich runde Nimbus, welcher, mit einem Tatzenkreuze belegt, das etwas nach rechts geneigte Haupt umgiebt. Unter dem nicht übel gezeichneten Halse sind die Schlüsselbeine angedeutet, und auf dem sackartigen Rumpfe ausser den, wie

---

kreuzen, was auch von den sog. Rastkreuzen gesagt werden kann, die schon bei dem Transporte der Leiche des hl. Bonifatius aus Friesland nach Fulda an denjenigen Orten errichtet wurden, wo der Zug unterwegs angehalten hatte; vgl. O. Fischer, Bonifatius S. 217.

[1]) Vielleicht ist die Siebenzahl der Blätter von Bedeutung, da auch auf dem bereits erwähnten Grabsteine des Bischofs Bernward in Hildesheim der Stamm des Kreuzes unten in einem siebenästigen Baumstamme ruht; Deutungsversuche aber dürften so lange zu suspendieren sein, bis es etwa gelingt, dieselben auf literarische Zeugnisse zu stützen.

[2]) Zwei Rosetten, anscheinend Sonne und Mond vorstellend, finden sich oben auf beiden Seiten des Crucifixus an der romanischen Thürlünette der Dorfkirche zu Langenaue bei Zeitz (Abbild. in Beschreib. Darstellung etc. 1, 5), die zur Rechten als Sechspass, die zur Linken des Gekreuzigten als Vierpass gezeichnet. An gleicher Stelle kommen die Rosetten auch neben dem gleicharmigen Kreuze vor, mit welchem das romanische Tympanum der Dorfkirche zu Schkeuditz bei Zeitz geschmückt ist, wo aber die eine acht-, die andere neunblätterig erscheint (vgl. ebd. S. 31). Auf der Thürlünette der Kirche zu Unter-Greislau bei Weissenfels sieht man ein Vortragekreuz zwischen zwei grossen, vielblätterigen Rosetten (Abbild. a. a. O. 3, 17). An dem gotischen Steincrucifixus im Giebelfelde der Kirche zu Schulpforta bilden je drei fünfblätterige Rosen die kleeblattförmigen Enden der Kreuzschenkel, während ein aus vier solchen Rosen komponierter Vierpass den Kreuzesstamm unten abschliesst (Abbild. bei Corssen, Schulpforta S. 255).

[3]) Aehnlich wie an dem kupfernen Crucifixus in der Kirche zu Ufhoven bei Langensalza (Abbild. a. a. O. 4, 144).

Digitized by Google

regelmäfsig an den Crucifixen der romanischen Periode, stark hervorgehobenen Rippen, die Brustwarzen und der Nabel, von welchem zwei schräg abwärts laufende Linien ausgehen, die anatomisch nicht nachweisbar den Unterleib begrenzen. Die Hüften bis oberhalb des Knies umschliesst, plump und stark in einem wagerechten Absatze hervortretend, ein Schurz, dessen wulstig stilisiertes Gefält aus der Abbildung zu ersehen ist. Mit ungezwungen bis zur Stirnhöhe erhobenen Armen steht die Gestalt, anzuschauen wie der fabelhafte Cidipes, scheinbar auf einem einzigen mitten unter den Rumpf gestelzten Beine, doch entdeckt man bei näherer Betrachtung hinter und unter diesem noch das andere, und zwar das linke Bein, dessen Fusszehen unter der Ferse des rechten Fusses hervorstehen, welcher mit einem (an den wie behandschuht gebildeten Händen fehlenden) Nägelmale bezeichnet und also samt dem anderen Fusse mittelst nur eines Nagels auf das darunter angebrachte napfförmige Konsol[1]) geheftet zu denken ist. Da es technisch offenbar leichter gewesen wäre, im Anschlusse an den herkömmlichen romanisch-byzantinischen Typus den Crucifixus mit zwei neben einander stehenden Beinen aus dem Steine zu hauen, so muss es dem Bildner besonders darauf angekommen sein, die Annagelung des Gekreuzigten statt mit vier, nur mit drei Nägeln zur Anschauung zu bringen, wozu ihm aber die Vorbilder fehlten, und wie wenig er dieser Aufgabe gewachsen war, zeigt die anatomisch unmögliche Stellung der übereinander gelegten, sich deckenden Beine. Für die im späteren Mittelalter herrschende und gewissermafsen noch in der Gegenwart typische Darstellung des Gekreuzigten mit drei Nägeln trat der Wendepunkt bekanntlich mit dem Beginne des XIII Jahrhunderts ein: Lucas von Tuy um 1230 sieht die übereinander gelegten Füsse und die drei Nägel noch für eine verwerfliche Neuerung gewisser Häretiker an, da er selbst die vier Nägel in St. Denis, Nazaret, Tarsus und Konstantinopel gesehen und verehrt hatte,[2]) Durandus dagegen erklärt in seinem 1286 beendigten Rationale l. VI c. 77 n. 24, 25 beide Darstellungsweisen bereits für üblich und gleichberechtigt. Dass das Merseburger Crucifix in die Zeit fällt, in welcher die Darstellung mit drei Nägeln erst ausnahmsweise gewählt wurde, erscheint unbestreitbar, und zweifelhaft kann nur sein, ob die Datierung dieses Bildwerkes bis in die Zeit des Bischofsgrabes, bei welchem es gefunden wurde, d. h. bis in die zweite Hälfte des XI Jahrhunderts hinaufgerückt werden darf, wozu man berechtigt sein würde, wenn noch andere eben so alte oder gar noch ältere Kreuzigungsbilder mit drei Nägeln mit Bestimmtheit nachzuweisen wären, was aber bis jetzt wenigstens wohl nicht der Fall ist.[3]) Der jugendliche Typus Christi spricht sehr für ein hohes Altertum, und nur die naturalistischen Blätter der Rosette scheinen dawider zu streiten.

---

[1]) Auch auf dem bereits erwähnten Planiger Crucifix hat das Suppedaneum die Form eines Napfes, aus welchem das Blut in einen darunter stehenden Kelch abfliesst.

[2]) Er kannte also im Ganzen 16 Nägel, was ihn aber in seiner Argumentation nicht beirrte, da es ihm nur auf die Vierzahl ankam, deren Richtigkeit ihm gerade dadurch um so mehr verbürgt erschien, dass man überall an den erwähnten Orten vier Nägel vorzeigte. Die betr. Stellen aus seiner Schrift adv. Albigenses s. bei Piper, Einleit. in die Monumental-Theologie S. 617 ff.

[3]) Es sind mir nur drei, mehr oder weniger aber der Beweiskraft entbehrende Beispiele (Malereien) bekannt: 1. Eine Zeichnung im Utrecht-Psalter, also aus dem IX Jahrhundert. In diesem Codex finden sich vier Bilder der Kreuzigung, zu Ps. 88, Ps. 115, zum Gesange des Habakuk und zum 2. Artikel des Apostolicums. Die beiden ersten Bilder hat Springer (Psalter-Illustrationen S. 266 u. 277) zwar beschrieben, aber dabei über die Stellung der Beine und die Zahl der Nägel vermutlich deshalb nichts gesagt, weil der Typus der in

Digitized by Google

Wenn wir bisher stets eine Beziehung des Kreuzes zu dem Bischofsgrabe vorausgesetzt haben, weil es zu erklären schwer sein würde, wie es sonst gerade an die Stelle gekommen sein sollte, an welcher es gefunden wurde, so bleibt doch die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass es ursprünglich gar nicht zu dem Grabe gehört, sondern eine andere Bestimmung gehabt hätte und nur zufällig unter dem Pflaster der Krypta dem Anblick entzogen worden wäre, nachdem es durch Herabsturz von seinem ehemaligen Postament eine Verstümmelung erlitten hatte. Obgleich es müssig erscheinen muss, hierüber Vermutungen auszusprechen, so mag doch darauf hingewiesen werden, dass dieses Kreuz sehr passend als Krönung des längst untergegangenen romanischen Lettners gedient haben könnte, dessen Reste erst bei den jetzigen Restaurationsarbeiten des Domes entdeckt worden sind. Jedenfalls gehörte ein Triumphkreuz auf den Lettner, und diese Stelle erscheint viel passender, als die höchst problematische Annahme der Aufstellung eines Kreuzes zu Häupten eines innerhalb der Kirche befindlichen Grabes, und der Steincrucifixus wäre dann der Vorgänger gewesen des kolossalen geschnitzten Triumphkreuzes, welches wohl dem Ende des XIII Jahrhunderts angehörte und bis vor etwa 40 Jahren in der Vorhalle des Domes an der Wand lehnte.[1]) Als statuarisches Steinbildwerk von so hohem

---

alter Zeit herkömmliche (mit 4 Nägeln) sein wird; das dritte Bild erwähnt er nur im Bilderverzeichnis des Codex (S. 296), von dem vierten dagegen giebt er (ebd. auf Taf. X) eine Abbildung und bemerkt dazu (S. 293): »Wie es scheint, hat Christus die Beine gekreuzt, was durch den dünnen Kreuzesstamm bedingt sein kann.« Letzterer besteht nämlich nur aus einer dicken Linie, und die Zeichnung ist am unteren Teile bis zur Undeutlichkeit ausgeblichen. 2. Ein Gemälde unter den von Kraus publizierten Wandmalereien zu Oberzell auf der Reichenau, die aus der Wende des X und XI Jahrhunderts herrühren werden, aber spätere Uebermalungen erfahren haben. Der unter einer Art von Arkosolium isoliert angemalte Crucifixus (a. a. O. Taf. 14) macht indes, abgesehen von den gekreuzten Füssen, durch seinen ganzen, nach rechts ausgebogenen Habitus durchaus den Eindruck späterer Entstehung, etwa im XIV Jahrh., worüber sich Kraus nicht weiter ausgelassen hat. 3. Eine von Labarte (Arts industr. Ed. 1, T. III, p. 148) als vielleicht ältestes Bild dieser Art angeführte Miniatur in dem vom Anfange des XI Jahrh. stammenden Missale No. 10547 lat. der National-Bibliothek zu Paris, auf welche ich bereits in den Bonner Jahrb. XLVII, S. 148 hingewiesen habe und worauf auch in der 5. Aufl. meiner Archäologie 1, 538, n. 2 Bezug genommen ist, die aber, wie ich jetzt auf eine briefliche Anfrage aus Paris erfahre, in dem angeführten Missale, welches überhaupt kein Kreuzigungsbild enthält, gar nicht existiert. Eine von Labarte erwähnte Abbildung der von ihm also irrtümlich angeführten Kreuzigung bei Lacroix et Séré, le M.-A. et la Renaissance (Miniatures Pl. IX bis) ist aus der Handschr. No. 821 lat. entnommen und zeigt eine Darstellung nicht mit drei, sondern mit vier Nägeln; es könnte aber doch sein, dass Labarte ein älteres Kreuzigungsbild mit drei Nägeln (vielleicht in irgend einem anderen, und zwar aus St. Germain des Près herrührenden Codex) im Sinne hatte und nur in den Zitaten Irrtümer begangen hat.

[1]) Bei der damaligen Ausweissung des Domes, wo der Vandalismus schlecht beaufsichtigter Arbeiter sein Unwesen trieb, wurde dieses archäologisch wichtige Triumphkreuz zerstört und beseitigt. Lotz (Kunst-Topogr. 1862, 1, 441) erwähnt desselben zwar, ohne Zweifel nach Puttrich (II. Serie Merseb. S. 21), aber es war schon damals nicht mehr vorhanden, und wir kommen nur deshalb darauf zurück, weil noch W. Bode in der Gesch. der deutschen Plastik (Berlin, Grote 1885) S. 46 die Existenz desselben voraussetzt, während nur noch das Corpus vor Kurzem unter altem Geröll wieder aufgefunden worden ist. Auch das ähnliche Triumphkreuz in Schulpforta (Lotz a. a. O. S. 546) scheint nicht mehr vorhanden zu sein, da es in dem 1868 erschienenen Werke von Corssen nicht erwähnt ist.

Digitized by Google

Alter dürfte das beschriebene Kreuz diesseits der Alpen unseres Wissens als Unikum anzuerkennen sein, und nur in Italien sind ähnliche Steincrucifixe im romanischen Typus nachgewiesen. Sie haben ungefähr dieselbe Grösse, sind ebenfalls von roher Arbeit und stehen (oder standen) an Wegscheiden vor den Kirchen auf Säulen.[1]) So wenig wir freilich im Stande sind eine so vage Hypothese zu rechtfertigen, so liesse sich dennoch auch für unser Kreuz vielleicht eine solche ursprüngliche Stelle nachweisen. Es liegt nämlich 28,70 m vom Westportale des Domes entfernt und 2,58 m rechts von der verlängerten Längenaxe der Kirche im Pflaster des Domplatzes seit unvordenklicher Zeit ein Stein, in welchen ein Kreuz aus Eisen eingelassen ist, über dessen Bedeutung uns nichts bekannt ist;[2]) nach Analogie der erwähnten italienischen Beispiele würde dieser bekreuzte Stein als geeignete Stelle zur Errichtung eines monumentalen Kreuzes anzunehmen sein; von einem Beweise fehlt allerdings jede Spur.

DIE ITALIENISCHEN SKULPTUREN DER RENAISSANCE IN DEN KÖNIGLICHEN MUSEEN ZU BERLIN

V

DIE FLORENTINER THONBILDER IN DEN ERSTEN JAHRZEHNTEN DES QUATTROCENTO

LUCA DELLA ROBBIA

VON W. BODE

Neben Donatello, Ghiberti und Luca della Robbia nennt man jetzt ohne Widerspruch den Jacopo della Quercia als einen der Künstler, welche am Eingange in das Quattrocento der neuen Kunst in Italien ihre Bahn wiesen, und zugleich als einen der gewaltigsten Bildhauer, die Italien hervorgebracht hat. In den mangelhaften Verhältnissen, den ausgeschwungenen Konturen seiner Gestalten, den unruhigen Falten der Gewandung haftet freilich dem Quercia noch mehr von der Kunst der

---

[1]) Gozzadini, delle croci monumentali etc., Bologna 1863 (S.-A. aus den Atti della deputazione di storia patria per le provincie di Romagna II); vgl. Bonner Jahrb. LIII, S. 253 ff.

[2]) Wenn der Stein in der verlängerten Längenaxe der Kirche läge, könnte man denselben füglich als Bezeichnung der Grenze ansehen zwischen dem bischöflichen und dem kapitularischen Gebiete des Domterrains, da innerhalb der Kirche selbst eine solche Scheidung stattfand, indem die nördliche Hälfte derselben in älteren Schriftstücken die bischöfliche, die südliche Hälfte die Kapitels-Seite genannt wird.

Digitized by Google

Trecento an als selbst dem Ghiberti; und in der Kenntnis des Nackten, im Streben nach individueller Durchbildung seiner Gestalten kommt er dem Donatello nicht einmal nahe. Aber in dem Sinn für grosse Formen, für Gewalt und Tiefe der Empfindung steht er unter seinen Zeitgenossen unübertroffen da als der unmittelbare Nachfolger des Giovanni Pisano und der Vorgänger des Michelangelo.

Doch geht man, wie ich glaube, fehl darin, dass man überall da, wo sich jene eigentümliche Verbindung von starkem Gefühlsausdruck mit grossen Formen bei halbgotischen Verhältnissen und Details zeigt, auf Jacopo della Quercia schliesst. In verschiedenen öffentlichen Sammlungen, namentlich im South Kensington Museum, sowie im Kunsthandel begegnen uns unter Quercia's Namen eine Anzahl solcher meist mehr oder weniger reizvollen Statuen und Reliefs — fast ausnahmslos in Thon ausgeführt —, denen eine dem Quercia verwandte Anschauung und Empfindung nicht abzuleugnen ist. Aber ein Vergleich derselben mit den bezeugten Arbeiten dieses Künstlers und eine Prüfung ihrer Herkunft führen dahin, die meisten dieser Bildwerke nicht nur dem Quercia abzusprechen, sondern sie selbst als seinem Einflusse und der Schule von Siena fern stehend zu bezeichnen. Wir machen auch hier wieder die Beobachtung, dass eine grosse Zeit nicht durch einige wenige grosse Geister geschaffen wird, sondern dass dieselben nur die Strömung und Empfindung ihrer Zeit zu klarer und vollendeter Form ausbilden.

Unsere Sammlung hat in den letzten Jahren mehrere Thonbildwerke dieser Richtung erworben, welche Gelegenheit bieten, der interessanten Frage nach dem Charakter wie nach Zeit und Ort der Entstehung aller dieser Arbeiten näher zu treten.

Im Jahre 1879 wurde im Kunsthandel in Florenz ein Madonnenrelief in reicher architektonischer Einrahmung erworben, welches sich bereits längere Zeit im Privatbesitz zu Florenz befand, ursprünglich aber den Altarschmuck einer florentiner Kirche ausmachte. Im Aufbau, in der Auffassung, den architektonischen Formen und Ornamenten kann dasselbe fast noch als gotisch bezeichnet werden. Aber die Art, wie diese Formen angewandt, wie die ornamentalen Details ausgebildet sind, beweisen ebenso stark das Herannahen einer neuen Zeit wie die naive und herzliche Auffassung in dem Verhältnis von Mutter und Kind. In der Bildung der Gestalten fallen einige hervorstechende Eigentümlichkeiten deutlich auf: die schlanken Körper und kleinen Köpfe, die knochenlose Erscheinung des Fleisches, namentlich durch das geringe Betonen der Gelenke, die geschlitzten Augen von träumerischem Ausdruck, die zierlichen Formen des Kopfes mit dem zurücktretenden kleinen Kinn und der etwas überstehenden Oberlippe, welche dem Mündchen einen ausserordentlich holden Ausdruck verleihen. Charakteristisch sind auch die tiefen Falten des Mantels von dickem Stoff und die Art, wie ein Ende desselben über den Kopf gezogen ist.

Durch die gleichen Eigenschaften, selbst äusserlich in der Bildung der Ornamente und in der Art, wie Engel hinter der Madonna einen Vorhang emporhalten, giebt sich ein etwas kleineres, ganz ähnlich aufgebautes Madonnenrelief aus Thon im South Kensington Museum zweifellos als ein Werk desselben Meisters zu erkennen (No. 7366). Die Madonna ist hier in ganzer Figur und sitzend dargestellt; zu ihrer Seite verehrende Engel, über ihr wieder zwei Engel, die einen Vorhang baldachinartig erheben; im Giebel Gott-Vater, der segnend die Hand über der Gruppe ausbreitet. Demselben florentiner Meister schreibt schon J. C. Robinson ebenda ein zweites ganz ähnliches, aber wesentlich kleineres Madonnenrelief zu, welches 1860 mit der in Florenz gebildeten und fast ausschliesslich aus florentiner Bildwerken zusammengesetzten

Digitized by Google

Sammlung Gigli-Campana erworben wurde. Robinson bezeichnet dasselbe in seinem bekannten Katalog dieser Abteilung des South Kensington Museums als »florentinisch, um 1400 bis 1430 (?)«, und glaubt darin den Stil der Maler Fra Angelico und Gentile da Fabriano und vielleicht auch den Einflus des Jacopo della Quercia zu erkennen.

Während diese Reliefs nur Figuren von höchstens halber Lebensgrösse enthalten, zeigt eine dem Quercia zugeschriebene Madonna mit dem Kind in Hochrelief, welche sich im Besitz des Malers Tricca zu Florenz befindet, lebensgrosse Halbfiguren. Doch lassen Gewandung wie Behandlung der Formen und Empfindung denselben florentiner Künstler erkennen, welcher jene Reliefs des Berliner und des Londoner Museums fertigte. Die liebevolle Art, wie Maria das auf ihrer rechten Hand stehende Kind an sich schmiegt und wie dieses spielend mit der Linken den weiten Mantel, in den die Mutter gehüllt ist, über seine Schulter zieht, lassen dieses Bildwerk besonders anziehend erscheinen. Eine Madonnengruppe von etwa gleicher Grösse und ganz ähnlicher Auffassung und Behandlung ist im Besitz von Herrn K. E. von Liphardt zu Florenz. Auch diese wurde in Florenz erworben, wo ich im Kunsthandel in den letzten zehn Jahren noch verschiedene ähnliche Madonnenreliefs gesehen habe.

Noch am alten Platze in Florenz, hoch oben an einem Hause in einem Gässchen, das von San Gaetano nach der Via de' Cerretani führt, befindet sich ein kleines Madonnenrelief von ganz ähnlicher Anordnung und Empfindung, auf dem der Künstler jedoch fast nur die Köpfe von Mutter und Kind, zärtlich an einander geschmiegt, dargestellt hat. Diese Komposition kommt mehrfach in alter Stuckreproduktion vor; eine solche hat u. a. hier in Berlin die Sammlung des Herrn Adolf von Beckerath aufzuweisen.



Stattlicher als die genannte Arbeit ist ein grösserer Altar in unbemaltem Thon im South Kensington Museum (No. 7572): Maria, sitzend vor einem Baldachin; zur Seite, kleiner, stehen Johannes der Täufer und Jakobus; im Giebel ein Engel, der den Leichnam Christi hält. Ein Hochrelief in ähnlicher spätgotischer Einrahmung, wie die beiden erstgenannten Reliefs. Das Kind ist hier auffallend gross geraten; die Gewandung hat in der Häufung der Falten noch stärker gotische Motive als die bisher genannten Reliefs.

Mit ebenso grosser Wahrscheinlichkeit lässt sich unserem florentiner Bildhauer sodann eine Thonstatuette der Maria mit dem Kinde in mehr als halber Lebensgrösse zuschreiben, welche 1880 für die Königlichen Museen in Venedig erworben wurde. Das (auch hier unbekleidete) Kind hält, wie in dem Tricca'schen Relief, einen Apfel in der Linken. Hier, an der ganzen Figur der Madonna, fallen die ungeschickten Verhältnisse in besonders starker Weise auf: der kleine Kopf und der kurze Oberkörper, sowie die kräftigen tiefen Falten, welche sich an der Seite und auf dem Boden, auf welchem sie aufstossen, noch ganz in gotischer Art in verschnörkelten Linien zusammenlegen. Dass irgend ein neuerer Besitzer bei so sprechenden Eigentümlichkeiten, welche die Entstehung der Arbeit auf den ersten Blick in den Anfang des Quattrocento verweisen, dennoch den Namen des Jacopo Sansovino auf dem

Digitized by Google

Relief anbringen konnte — freilich in ungeschicktester Weise —, lässt sich nur aus der blinden Verehrung der Venezianer für diesen Künstler und der damit verbundenen gänzlichen Unkenntnis seiner Eigenart erklären.

Der Ort, wo diese Statuette erworben wurde, weist uns zuerst von allen bisher betrachteten Thonbildwerken aus Florenz fort, wenn auch dadurch keineswegs erwiesen ist, dass dieselbe in Venedig gefertigt sei oder gar der venezianischen Kunst angehöre. Wohl aber kann über den Ort der Entstehung kein Zweifel obwalten bei einem anderen, ausnahmsweise noch am Orte seiner Bestimmung in einer Kirche erhaltenen Denkmale, das ich demselben Künstler zuschreiben zu müssen glaube: dem Wandschmuck der Kapelle Pellegrini in Sta. Anastasia zu Verona, dem umfangreichsten Denkmal, welches uns von Künstlern dieser Richtung überhaupt erhalten ist. Soweit nicht der Platz schon durch ältere Grabmäler der Familie in Anspruch genommen war, sind nämlich die Wände dieser Kapelle bis unter die Wölbung vollständig bedeckt mit einer Reihe von Thonreliefs aus dem Leben Christi, zwischen denen in Nischen Statuetten von Heiligen angebracht sind; rechts in einer Nische die lebensgrosse Statue des knieenden Stifters. Die naive einfache Art der Erzählung, die Freude an den reichen Kostümen und Details aller Art, sowie die gotischen Reminiscenzen in den Ornamenten sowohl, wie in der Gewandung und in den Verhältnissen der Figuren werden im Beschauer kaum Zweifel daran auftauchen lassen, dass hier die Arbeit eines lokalen Künstlers in der Richtung vorliegt, in der sich gleichzeitig die Malerei Verona's in Vittore Pisano und Stefano da Zevio bewegt. Aber eine Umschau unter den Bildwerken Verona's aus den ersten Jahrzehnten des Quattrocento wird uns überzeugen, dass Verona, wie überhaupt Oberitalien, von einheimischen Künstlern nichts Verwandtes aufzuweisen hat, und dass damals für hervorragendere Monumente dieser Art die Aufträge noch an Fremde zu ergehen pflegten; so für das Grabmal Brenzoni 1420 an den Florentiner Giovanni de' Rossi, Donatello's Schüler und Gehülfen. Wandte man sich doch in Oberitalien für schwierigere Aufgaben noch bis um die Mitte des Jahrhunderts beinahe regelmäfsig an florentiner Künstler, von denen damals selbst ein Fra Filippo, Paolo Uccello und bald darauf Donatello und Michelozzo in Padua und Mailand beschäftigt waren. Auch begegnen uns, fast gleichzeitig mit Rossi in Verona, zwei sonst unbekannte florentiner Bildhauer in Venedig, welche das reiche Wandgrabmal des Dogen Tommaso Mocenigo arbeiten, der 1423 starb (jetzt in San Giovanni e Paolo). Es würde uns also auch in Verona keineswegs auffällig erscheinen, wenn für einen so umfangreichen Schmuck ein Florentiner berufen wäre.

Vergleichen wir nun die einzelnen Gestalten dieser figurenreichen Reliefs mit den oben genannten Madonnenreliefs und Statuetten unseres florentiner Künstlers, so müssen wir nach den gleichen eigentümlichen Verhältnissen, der gleichen Bildung des Kopfes mit der hohen Stirn, der vorspringenden Oberlippe und dem zurücktretenden Kinn, der weiten bauschigen Gewandung auf den gleichen Meister schliessen. Ebenso stimmen die verwilderten spätgotischen Ornamente, in denen sich schon das Gefühl der neuen Zeit verrät, durchaus mit denen der Londoner und Berliner Reliefs. Auch der Vergleich mit jenem Grabmal in San Giovanni e Paolo ist nicht ohne Interesse. In Haltung und Gewandung, in dem Typus der Köpfe, namentlich der weiblichen Köpfe, in der Bildung der Extremitäten, endlich im Ornament zeigen sich Pietro di Niccolò und Giovanni di Martino jenem unbekannten Terrakottabildner nahe verwandt, wenn auch der Einfluss des Donatello und vielleicht des Nanni di Banco die gotischen Traditionen bei ihm stärker zurückgedrängt hat als in jenen Künstlern.

Ein Hinweis auf dieses Denkmal in Venedig ist auch deshalb von Bedeutung,

Digitized by Google

weil uns dieses umfangreiche und tüchtige Werk als die einzige bekannte Arbeit von zwei sonst nicht einmal dem Namen nach gekannten Bildhauern von Florenz ein Beweis ist, welche Fülle von mehr oder weniger talentvollen Künstlern Florenz damals barg, und wie begreiflich es ist, dass wir für eine ganze Reihe jener tüchtigen kleineren Monumente, namentlich der Madonnenreliefs in bemaltem Thon oder Stuck, welche uns vorwiegend aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts erhalten sind, kaum einen einzigen Künstler namhaft machen können. Es ist daher auch nicht zu verwundern, dass keiner dieser florentiner Thonbildner der Uebergangszeit uns bisher dem Namen nach bekannt ist. Denn ausser dem einen Künstler, dessen Werke wir im Vorgehenden aufgezählt und charakterisiert haben, lassen verschiedene nahe verwandte Bildwerke, die gleichfalls sämtlich in Thon ausgeführt sind, wieder die Hände anderer, in ihrer Eigenart deutlich ausgeprägter Künstler erkennen, welche dem erstgenannten, wohl etwas älteren Meister noch überlegen sind.

Zunächst besitzt das South Kensington Museum wieder zwei Madonnenstatuen, sitzend und etwa in dreiviertel Lebensgrösse, welche beide gleichfalls mit der florentiner Sammlung Gigli-Campana erworben wurden. Die eine, etwas kleinere und altertümlichere zeigt Maria in einem Klappstuhl zurücklehnend, während das nackte Kindchen zärtlich die Hände um ihren Hals legt, indem es sich zum Beschauer umsieht. In der zweiten Gruppe betrachtet die Mutter mit traurig ernster Miene das Kind, das in ihrem Schosse eingeschlafen ist. In der etwas weichlichen Behandlung des Fleisches, namentlich der knochen- und gelenklosen Hände der Maria, in der Vorliebe für dicke Stoffe und weite Falten, im Typus und im holden Ausdruck ist die kleinere dieser beiden Gruppen (No. 7573) noch den Arbeiten des oben charakterisierten Künstlers nahe verwandt; aber in den Verhältnissen der Figuren, in der Faltengebung und in der Feinheit der Durchbildung ist sie denselben doch schon so weit überlegen, dass wir nicht an die Hand desselben Künstlers denken können. Dagegen dürfte diesem Meister der Londoner Statuette vielleicht noch ein kleineres, nebenstehend abgebildetes Madonnenrelief in bemaltem Thon zugeschrieben werden, welches im vorigen Jahre in Florenz für unsere Museen erworben wurde: Maria hält das Kind, das sich an ihre Schulter anschmiegt, auf dem linken Arm und unterstützt die Füsschen mit der Rechten; halbe Figur von trefflich erhaltener alter Bemalung und Vergoldung. Das Kind ist hier ausnahmsweise mit einem kurzen Hemdchen bekleidet; die kräftigen langen Falten sind auch hier schon geschmackvoller angeordnet und feiner beobachtet; der Mantel der Madonna hat die auch in den meisten genannten Thonarbeiten nicht fehlende »Saalkante«. Die Anordnung ist besonders glücklich und doch natürlich, wie auch das zärtliche Verhältnis von Mutter und Kind in anspruchsloser und ganz naiver aber doch sehr ergreifender Weise gegeben ist.



Die grösste und zugleich die vollendetste aller dieser Madonnenkompositionen ist die zweite bereits genannte Statue im South Kensington Museum (No. 7574), wo

Digitized by Google

sie — wie die oben beschriebene — wieder dem Jacopo della Quercia zugeschrieben wird. Ein feiner Naturalismus, namentlich in dem trefflich nach dem Leben beobachteten schlafenden Kinde; grosser Geschmack in der Anordnung, auch in der sonst von den Künstlern dieser Richtung vernachlässigten Gewandung, gute Verhältnisse der Gestalten, die von einer schönen Fülle sind: alle diese Eigenschaften, welche die Gruppe vor den verwandten und bisher aufgezählten Arbeiten voraus hat, zeigen den glücklichen Einfluss von Künstlern wie Donatello und Luca della Robbia. Eine ganz besondere Anziehung übt dieselbe noch durch einen eigentümlichen Zug der Schwermut, welcher über dem Gesicht der Madonna lagert, und der auch aus dem fast sorgenvollen Blick spricht, mit welchem sie das ruhig schlummernde nackte Kind anschaut. (Man vergleiche die Abbildung in J. C. Robinsons Katalog.)

Obgleich von anderer Hand, reiht sich doch dieser Statuette ein Madonnenrelief am nächsten an, welches unsere Sammlung erst vor einigen Wochen zum Geschenk erhalten hat. Die beistehende Abbildung überhebt mich einer Beschreibung. Die Anordnung des Mantels über dem Kopf, die tiefen Falten desselben lassen noch



einen Künstler in der Richtung des Meisters der Londoner und Berliner Madonnenreliefs erkennen; aber ein feineres Verständnis der Natur hat ihn die manierierten Schwächen und Uebertreibungen, welche uns dort störend auffallen, glücklich vermeiden lassen. Die Auffassung von Mutter und Kind, ihr Verhältnis zu einander zeigt dieselbe Innigkeit der Empfindung, die Wiedergabe des schlafenden Kindchen

Digitized by Google

dieselbe anspruchslose Naturwahrheit, welche wir bei allen verwandten Arbeiten kennen gelernt haben. Eigentümlich fällt, neben jenen Madonnendarstellungen, die schmale, längliche Form des Kopfes auf. Dies Werk befand sich früher in Rom; aber der alt bemalte Grund, auf dem sich die (jetzt farblosen) Figuren fast frei abheben, zeigt charakteristisch venezianische Ornamente und Farben. Wir müssen also annehmen, dass dasselbe in Venedig oder im Venezianischen, vielleicht in Padua, entstanden ist. Dies würde jedoch nach dem, was ich oben ausgeführt habe, gegen seinen florentiner Ursprung keineswegs sprechen.

Durch das abweichende Motiv und seine Beziehung zu den bekannten Kanzelreliefs des Luca della Robbia hat ein kleines Thonrelief, welches der Louvre jetzt mit der Sammlung Davillier geschenkt bekommen hat, ein ganz besonderes Interesse: es zeigt drei singende Engel, neben denen ein vierter mit einer Cymbel steht (Kat. No. 10). Die Proportionen sowohl als die grossen Gewandfalten, die schlanken Körper, die flüchtige Behandlung und die Einrahmung durch spätgotische gewundene Säulen lassen dieses kleine Relief in eine Reihe mit den Arbeiten des zuerst von mir genannten Meisters stellen; aber in der Lebendigkeit und Frische der Auffassung geht der Künstler dieser Arbeit über dieselben hinaus und bekundet sich als unmittelbarer Vorläufer des Luca della Robbia. Auch zwei andere Thonreliefs derselben Sammlung verdienen der Erwähnung als Arbeiten derselben Richtung, wenn auch mit verschiedenen fremdartigen Elementen gemischt: eine grössere Madonna, das bekleidete Kind auf dem Arme (Kat. No. 1), sowie ein ganz kleines altertümlicheres Madonnenrelief, in welchem Maria das mit einem Hemdchen bekleidete Kind zärtlich an sich drückt (Kat. No. 9). Letzteres in Florenz erworben und, trotz seiner Flüchtigkeit und dem mürrischen Ausdruck der beinahe hässlichen Köpfe, durch den Ernst der Empfindung von grosser Anziehung. Verschiedene, meist seltene Plaketten zeigen ähnliche Kompositionen.

Wenn man für die meisten dieser Arbeiten nicht einmal auf die Vermutung gekommen ist, sie könnten florentiner Ursprungs sein, so liegt der Grund dazu nicht allein in dem Umstande, dass Jacopo della Quercia eine ähnliche Richtung in ganz besonders ausgesprochener Weise vertritt; einen Hauptgrund haben wir, glaube ich, auch darin zu suchen, dass in Florenz in den Kirchen, öffentlichen Bauten und Sammlungen kaum ein einziges Stück solcher Bildwerke noch erhalten ist. Allerdings lässt sich ja der Erwerb der meisten jener Madonnenreliefs und Madonnenstatuetten, was man übersehen hat, auf Florenz zurückführen; aber trotzdem bleibt es auf den ersten Blick auffallend, dass diese florentiner Künstler in ihrer Heimat nicht auch umfangreichere Arbeiten, in der Art des plastischen Schmuckes der Pellegrini-Kapelle in Verona, ausgeführt haben. Das einzige namhaftere Denkmal ist hier das Thonrelief der Krönung Mariä über der Thür des Hospitals von Sta. Maria Nuova, welches urkundlich 1420 von Lorenzo di Bicci ausgeführt wurde; die vollen Falten der dicken Stoffe, die schlanken Figuren, die Modellierung der Hände verraten einen Künstler derselben Richtung, wie die Meister jener Madonnen. Wenn ähnliche Denkmäler sonst ganz fehlen, so ist dies teilweise wohl daraus zu erklären, dass man in Florenz für öffentliche Bauten den plastischen Schmuck am liebsten in Marmor oder Bronze herstellen liess. Vor allem musste aber entscheidend für die Verdrängung solcher bemalten Thonbildwerke von den öffentlichen Bauten die Erfindung des Luca della Robbia wirken. Die Glasur, welche er dem Thon zu geben verstand, machte die darin ausgeführten Bildwerke auch in ihrer Bemalung völlig wetterbeständig und liess zugleich die Farben besonders prächtig und glänzend erscheinen. Dabei hatten Luca's Arbeiten

Digitized by Google

selbst vor denen der tüchtigsten unter diesen altertümlichen Thonbildnern noch die höhere künstlerische Durchbildung, den grösseren Geschmack und vollendete Formenschönheit voraus. Wo sich ähnliche Aufgaben boten, für die man weniger Geld ausgeben wollte, wandte man sich daher hinfort an Luca, dessen Atelier ein Jahrhundert lang Florenz und die Umgebung mit beinahe zahllosen solcher glasierter Thonarbeiten versorgt hat.

Kann uns also Florenz selbst nur geringen Anhalt bieten für die Bestimmung der Herkunft dieser Gattung von Thonbildwerken und der Namen ihrer Künstler, so unterstützt doch ein anderer Umstand meine Behauptung, dass alle jene Arbeiten von florentiner Bildhauern ausgeführt wurden: der Umstand nämlich, dass ausserhalb Florenz eine Anzahl verwandter grösserer Denkmäler in unglasiertem Thon aus der ersten Hälfte des Quattrocento auf florentiner Künstler zurückgehen. So in Arezzo, welches damals schon völlig abhängig von Florenz war, und dessen Künstler geradezu als Florentiner betrachtet werden müssen, das Grabmal des Antonio Roizelli in San Francesco; in den architektonischen Details, wie in den Ornamenten, in den Proportionen der Figuren und ihrem Faltenwurf den Madonnenreliefs im South Kensington Museum und in Berlin nahe verwandt. Ferner, von einem gebornen Aretiner, der in Florenz das Feld seiner Thätigkeit fand, von Niccolò d'Arezzo, das Grabmal des Papstes Alexander V im Cimitero von Bologna; bereits von stärker ausgebildeten Renaissanceformen, aber in den Verhältnissen und in der Faltengebung der Figuren gleichfalls noch verwandt. Endlich, von etwas jüngeren Künstlern aus der Schule des Donatello: die Thonaltäre in San Domenico zu Perugia von Agostino di Duccio; in Padua die grosse Grablegung des Santo von Donatello's eigener Hand und der bekannte Altar seines Schülers Giovanni di Pisa in den Eremitani. Hier in Padua, und ähnlich auch in Bologna, entwickelte sich im Anschluss an diese und ähnliche kleinere florentiner Arbeiten, welche letztere meist ins Ausland gewandert sind, eine reiche Thätigkeit in solchen dekorativen bemalten Thonskulpturen, von welchen namentlich noch zwei grosse Wandaltäre in den Eremitani erhalten sind.

Werfen wir zum Schluss noch einmal einen Blick auf die Gruppe von Künstlern, deren Werke wir hier zusammengestellt haben, um ein klares Bild ihrer Eigenart und ihrer Stellung innerhalb der plastischen Kunst Italiens zu gewinnen. Schon ihre Verwendung spätgotischer Architektur und Ornamente und deren ganz willkürliche naturalistische Ausbildung und Verwendung charakterisiert dieselben als Künstler einer Uebergangszeit. Sie verbinden daher Eigentümlichkeiten der Kunst des Trecento mit ausgesprochenen Eigenschaften des Quattrocento. Die vielfach mangelhaften Körperverhältnisse, die kleinen Köpfe und grossen Hände bei überschlanken Figuren, die schwächliche Haltung und tiefen konventionellen Langfalten in den dicken Gewändern sind noch Ueberlieferungen der vorausgehenden Zeit, sogar zum Teil in ihrer manierierten Ausartung; dagegen ist die Schönheit und Holdseligkeit ihrer Köpfe, sowie namentlich die Innigkeit der Empfindung, die dabei völlig wahr und ungesucht bleibt, eine Errungenschaft der neuen Zeit. Wenn sie in dieser Stellung auf dem Uebergang zu einer neuen Zeit mit den Arbeiten eines Ghiberti sowohl als eines Quercia verwandt sind, so geht ihnen doch der breite Kompositionssinn und das hohe Schönheitsgefühl des Ghiberti ebensosehr ab, wie die gewaltige Grösse des Quercia. Aber in der ihnen in erster Linie gebührenden Entwickelung des Gefühlslebens, in der Innigkeit und Wahrheit ihrer Empfindung haben sie der Renaissance ein Element hinzugebracht und dauernd gesichert, welches ebensosehr gegen die oberflächliche Schönheit des

Digitized by Google

Ghiberti, wie gegen das bis zum Abschreckenden naturalistische Streben des Donatello ein glückliches Gegengewicht bot, und welches schon von Luca della Robbia und seiner Schule in glücklichster Weise weitergebildet wurde, theilweise aber auch auf Donatello selbst und namentlich auf eine Reihe seiner Schüler von dauerndem Einfluss war.

Ich habe es absichtlich vermieden, einen Namen für irgend eines dieser Bildwerke in Vorschlag zu bringen; keines derselben scheint mir mit bezeugten Arbeiten gleichzeitiger Künstler so viel Verwandtschaft zu haben, dass es danach dem einen oder anderen derselben auch nur mit einiger Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden könnte. Namen wie Niccolò d'Arezzo, Giovanni de' Rossi, Pietro di Niccolò, Giovanni di Martino, die ich in Beziehung zu diesen Bildwerken genannt habe, können für die Meister derselben nicht in Betracht kommen; aber für die Richtung, aus welcher sie hervorgegangen sind, dürfen diese Namen doch als Anhaltspunkte betrachtet werden.

Die glasierten Thonarbeiten aus der Werkstatt der Della Robbia sind, bis auf einige wenige Stücke, die ältesten Bestandteile der Abteilung der christlichen Plastik in unseren Museen; sie wurden 1828 mit der Majolikensammlung des Konsuls Bartholdy erworben und waren bis zum Jahre 1842 mit derselben zusammen aufgestellt. Seitdem wurden in neuester Zeit noch einige wenige Stücke erworben, jedoch meist unglasierte Thonreliefs oder alte Nachbildungen in stucco duro.

Während die der Zahl nach ziemlich beträchtlichen Bildwerke des alten Bestandes, mit Ausnahme von zwei kleinen Lünetten mit Madonnen und einem in neuerer Zeit erworbenen Putto von einem Brunnen, welche die Hand des Andrea verraten, nur als Arbeiten aus der Werkstatt des Andrea und namentlich des Giovanni della Robbia bezeichnet werden dürfen[1]), beruht in jenen wenigen unscheinbaren Thon- und Stuckreliefs der hauptsächlichste Wert dieser Abteilung, da nicht weniger als drei derselben auf den alten Luca della Robbia zurückgehen, welcher der erste und zugleich weitaus der begabteste Künstler dieser Familie war. Ihm gebührt nicht nur der Ruhm der Erfindung der eigentümlichen glasierten Thonbildwerke, die nach ihm als Robbia-Arbeiten bezeichnet werden, sondern er ist auch unter den Künstlern dieses Namens der einzige ganz eigenartige und vielseitig veranlagte Bildhauer, welcher für die Plastik Italiens mit Donatello und Ghiberti als der bahnbrechende Meister der Renaissance bezeichnet werden darf. Seine Eigenart scharf zu zeichnen und ihm danach aus der beinahe zahllosen Masse der ihm landläufig zugeschriebenen glasierten Thonarbeiten sein kleines Teil zuzumessen, habe ich an mehreren Orten versucht: zuerst in meiner Biographie der Künstlerfamilie Della Robbia in Dohme's »Kunst und Künstler« und seither in verschiedenen Auflagen von Burckhardts »Cicerone«. Da E. Molinier in seiner trefflichen neuen Publikation (Les della Robbia etc. Librairie de l'Art 1884) meine Charakteristik und das von mir aufgestellte Oeuvre des Meisters[2])

---

[1]) Für das Nähere verweise ich auf den illustrierten Katalog der Abteilung, welcher im kommenden Frühjahr ausgegeben wird.

[2]) In meiner Aufzählung der Werke Luca's in Dohme's »Kunst und Künstler« hatte ich nur durch ein Vergessen die beiden grossen Reliefs des Musée Cluny, mit den Halbfiguren von Tugenden, ausgelassen. Auch das grosse Madonnenrelief derselben Sammlung bezeichnet Molinier mit Recht als dem Meister selbst unmittelbar verwandt.

Digitized by Google

zu dem seinigen gemacht hat, so brauche ich nicht weiter darauf zurückzukommen. Jene drei erst in neuester Zeit erworbenen und bisher unbekannten Reliefs unserer Sammlung, bieten die Gelegenheit, noch mehrere andere ähnliche Kompositionen dem Luca zuzuschreiben und aus allen diesen Bildwerken gewinnt die Gestalt des Künstlers noch an Schärfe und Reichtum der Farben.

Das, was man früher für das charakteristische Kennzeichen der eigenhändigen Arbeiten Luca's nahm, der Liebreiz und die Schönheit der Formen, trifft vielmehr für Andrea's Werke zu; Luca verbindet mit einem ähnlichen Schönheitssinn einen dem Donatello verwandten und auf demselben zurückgehenden Naturalismus sowie einen Geschmack und eine Grossartigkeit in Anordnung und Gruppierung, welche ihn dem Ghiberti nähern, dessen Werke den wesentlich jüngeren Meister gewiss auch beeinflusst haben. Das Zusammentreffen dieser Eigenschaften verleiht den meisten Arbeiten des Luca della Robbia einen Reiz, ähnlich dem, welchen die Bildwerke in der Blütezeit der griechischen Kunst ausüben. Luca verdient daher, vielleicht allein unter allen Bildhauern der Renaissance, in diesem Sinne ein klassischer Künstler genannt zu werden, obgleich er die Antike viel weniger direkt benutzt und wohl auch weniger studiert hat als Donatello, welcher grade den schärfsten Gegensatz gegen die Antike bezeichnet. Diese Verwandtschaft ist vielmehr eine zufällige, in der Richtung und Begabung des Künstlers begründete, wie auch der Eindruck seiner Werke bezeugt, die stets naiv und unmittelbar zu uns sprechen.

Die drei Reliefs, welche ich in unserer Sammlung für Arbeiten des Luca erklären zu müssen glaube — eine Bestimmung, welche Molinier für die beiden zuerst erworbenen bereits anstandslos aufgenommen hat —, sind sämtlich Madonnenreliefs; dasselbe ist auch mit drei anderen Reliefs der Fall, welche ich dem Luca nach der Verwandtschaft mit diesen und anderen seiner Arbeiten gleichfalls zuschreibe. Alle diese Bildwerke zeigen den Künstler wieder von einer anderen Seite, wie die bekannten und zumeist urkundlich beglaubigten Madonnenreliefs: sowohl dasjenige an der Bronzethür der Sakristei des florentiner Domes und an Or San Michele ebenda, wie die in den Lünetten von San Domenico zu Urbino, von San Pierino (vielleicht jetzt schon in Bargello) und in Via dell' Agnolo zu Florenz. In diesen in glasiertem Thon oder Bronze ausgeführten Darstellungen, welche sämtlich zu Kultzwecken bestimmt waren, ist die Madonna vorwiegend als die Mutter Gottes, das Kind in Vorahnung von seiner Mission charakterisiert. Dass diese Auffassung, die vom Künstler gewollte war, bestätigt die Schriftrolle in der Hand des Christuskindes mit der Aufschrift EGO SVM LVX MVNDI, bestätigt auch die Haltung der verehrenden Engel und der Heiligen zur Seite der Hauptgruppe. Schon die 1883 vom Grafen Alessandri in Florenz erworbene grössere Madonna zwischen zwei Engeln, ein unglasiertes Thonrelief, weicht in der Auffassung wesentlich hiervon ab, obgleich sie in der Komposition noch so viel Verwandtschaft namentlich mit der Madonna an der Sakristeithür des Domes zu Florenz hat, dass E. Molinier es zu derselben unmittelbar in Beziehung bringt. Die beiden Engel stehen allerdings hier noch in ganz ähnlicher Haltung, stumm verehrend zur Seite der Madonna; aber während diese in dem florentiner Bronzerelief ernst auf das Kind herabblickt, welches segnend die Hand erhebt, hat der Künstler in dem Berliner Relief ein rein genrehaftes Motiv zum Ausdruck des Verhältnisses von Mutter und Kind gewählt, ein reizendes, dem Leben abgelauschtes Motiv. Im scherzhaften Spiel fasst die Mutter, begierig, dem Kinde ein freundliches Lächeln abzugewinnen, ihm mit der Rechten unter das Kinn; und das Kind greift hell auflachend mit beiden Händen in die Finger der Mutter, um sich

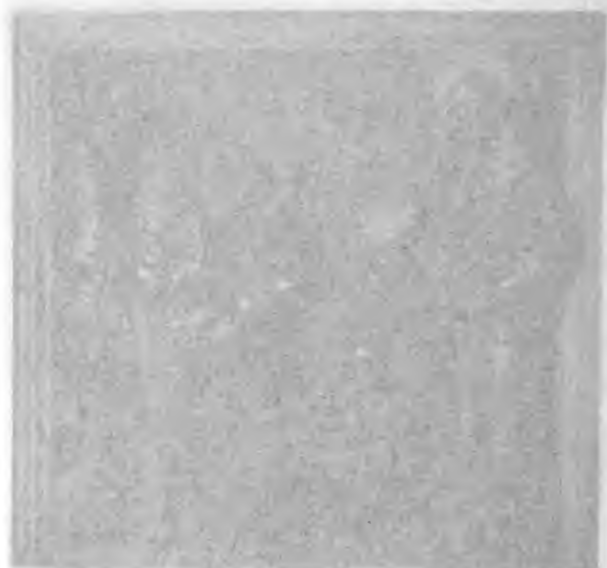
Digitized by Google

von ihrer Hand frei zu machen. Halms Zeichnung giebt das Motiv und die künstlerischen Vorzüge des Reliefs so gut wieder, dass ich nichts weiter darüber hinzuzufügen habe. Eine sehr auffällige Eigentümlichkeit desselben ist die ganz unverhältnissmäfsige Grösse des Kindes; verglichen mit den Gestalten der Maria und der jugendlichen Engel, ist es fast doppelt so gross wiedergegeben. Das kann kaum als ein Zufall oder als ein Missgriff des Künstlers erklärt werden, der gerade in den Verhältnissen seiner Figuren glücklicher und richtiger ist, als alle seine Zeitgenossen. Mutmafslich beabsichtigte der Künstler oder der Besteller die Bedeutung des Christkindes dadurch hervorzuheben.



Dieses Thonrelief war, wie die Spitzbogenform ergiebt, als Füllung des Bogenfeldes über der Thür einer gotischen Kirche oder Kapelle bestimmt; da es weder glasiert noch bemalt worden ist, so ist es wahrscheinlich, dass dasselbe aus irgend welchem unbekannten Grunde nicht zu der in Aussicht genommenen Verwendung gekommen ist. Ein 1882 im Kunsthandel zu Venedig erworbenes bronziertes Stuckrelief, welches die beigegebene Heliogravüre wiedergiebt, ist die Nachbildung eines wahrscheinlich in Bronze ausgeführten Originals, welches für einen anderen Zweck bestimmt gewesen sein muss. Nach Form, Umfang und nach der Art der Komposition bezeichnet Molinier dasselbe als zweifellose Studie zu dem Madonnenrelief der Bronzethür in Florenz. Ich kann ihm hierin nicht beistimmen. Die einzige Aehnlichkeit zwischen beiden Reliefs, abgesehen von äusserlichen Eigentümlichkeiten in Form, Grösse und Material, besteht darin, dass die Madonna, die auf beiden in ganzer Figur gegeben ist, von zwei Engeln begleitet ist; aber die Auffassung und Anordnung der ganzen Gruppe sowohl wie jeder einzelnen Figur ist eine wesentlich verschiedene. Ausserdem würden sich aber auch die beiden Mönchsheiligen zur Seite der Madonna auf einer Skizze für das Thürrelief der Sakristei schwer erklären lassen; denn für diese waren die Kompositionen von vornherein in der Weise vorgeschrieben, dass je

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google



LUCA DELLA ROBBIA

MADONNA MIT HEILIGEN

BRONZIERTES STUCKRELIEF IM K. MUSEUM ZU BERLIN

Digitized by Google

MU

Digitized by Google

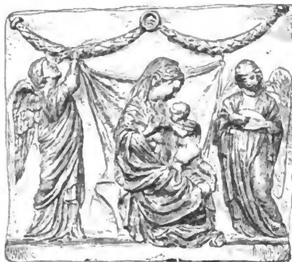
zwei Engel die Madonna wie die Evangelisten und Kirchenväter begleiten sollten. Luca würde also nicht willkürlich zwei Heilige gerade der Madonna hinzugefügt haben und obenein zwei solche, die zu dem Dom in Florenz in keinerlei näherer Beziehung stehen. Das Motiv der Hauptgruppe ist hier das gleiche, wie in dem oben besprochenen grossen Thonrelief. Und zwar ist es ebenso genrehaft aufgefasst wie in diesem: Maria sitzt, im Profil gesehen, auf einem Pfühl oder Sack und kitzelt das Kindchen unter dem Hals, welches die Hand der Mutter lachend abzuwehren sucht. Dabei schaut sie so ernst und sorgenvoll dem Kindchen in die Augen, als ob ihr seine Bestimmung geoffenbaret wäre; und den gleichen Ausdruck ernster Bewunderung und Verehrung tragen die Köpfe der Engel und der beiden hl. Mönche. Die beiden Engel, herrliche Jünglingsgestalten, halten einen Vorhang, welchen sie hinter der Madonna mit der einen Hand nach unten weit auseinanderbreiten, während sie ihn mit der anderen baldachinartig über ihr emporheben; ein schon im Trecento sehr beliebtes aber typisch ausgebildetes Motiv, das nicht reizender und geschmackvoller gedacht werden kann. In den Köpfen der Jünglinge hat der Künstler die beiden Haupttypen der arischen Rasse charakteristisch und besonders schön wiedergegeben: einen blondhaarigen, blauäugigen Nordländer von sinnigem Ausdruck und einen krausköpfigen dunklen Südländer von entschlossenen Zügen; letzteren von einem klassisch griechischen Profil, welches dem des Hermes von Praxiteles auffallend gleicht. In den beiden Mönchsheiligen, welche die Gruppe rechts und links abschliessen, sind zwei Gestalten derselben Typen, zum Manne gereift, sich gegenübergestellt: ein blonder Germane, noch jugendlich und in träumerischer Verehrung der hl. Mutter mit dem Kinde versunken; der dunkle Romane, bereits bejahrter und von inneren Kämpfen abgehärmt, in ernster Betrachtung auf die Gruppe blickend. Welche Heilige Luca hier wiedergegeben hat, ist bei dem Fehlen jedes Attributes und der Farbe nicht zu entscheiden. Der Heiligenschein des jüngeren Mönches rechts ist auffallenderweise allein vergoldet; vielleicht weil derselbe der Schutzheilige des Bestellers unseres Reliefs war. Wie in der Charakteristik der Figuren und im Aufbau der Gruppe tritt die gleiche Mannigfaltigkeit, der gleiche Geschmack und die gleiche Schärfe der Charakteristik auch in der Wiedergabe der Stoffe wie der Faltengebung zu Tage.[1])

In diesem deutlichen und mit entschiedenem Bewusstsein ausgesprochenen Streben nach mannigfaltiger Charakteristik und in dem engen Anschluss an die Natur geht der Künstler hier wesentlich über das hinaus, was er in dem Alessandri-Relief anstrebt. In letzterem sind die schlanken Gestalten, die langen und grossen Falten der Gewänder, die schönen aber etwas allgemeinen Formen noch den Werken des Lorenzo Ghiberti nahe verwandt, von welchem der junge Luca unmittelbar beeinflusst worden ist, ein Einfluss, welchem er wohl nicht zum kleinsten Teil die freie Entwickelung seines angeborenen Schönheitssinnes verdankt. Dass der Künstler zu jener Vertiefung in die Natur und zum Studium der Charaktere durch Donatello angeregt wurde, können wir bei der Stellung und dem allgemeinen Einflusse des Donatello von vornherein annehmen; ein in neuester Zeit erworbenes nebenstehend abgebildetes Stuckrelief, welches nur auf Luca della Robbia zurückgehen kann, bezeugt dies aber aufs deutlichste, namentlich in der Gruppe der Maria mit dem

[1]) Einige unbedeutende Stellen, die durch plumpe und unverstandene Falten in auffallendem Gegensatze gegen die geschmackvolle und fein naturalistische Faltengebung stehen, sind ungeschickte Restaurationen; so die Partie über den rechten Fuss der Madonna und am linken Unterarm des jungen Mönches zur Rechten.

Digitized by Google

Kinde. Der geringe Umfang und die skizzenhafte Ausführung, selbst einzelner Köpfe, weisen darauf hin, dass dieser alte Stuckguss über ein Thonmodell des Künstlers genommen wurde. Ein Beispiel derart ist uns gerade von Luca in einem anderen kleinen stucco des South Kensington Museums erhalten; es ist dies ein alter Abguss über die Skizze zu einem der Marmorreliefs der Sängertribuna. Das Motiv ist wieder ebenso genrehaft, wie in den beiden früher erworbenen Madonnenreliefs: das bereits nicht mehr ganz junge Kindchen, welches hier, wie in fast allen Darstellungen Luca's, unbekleidet ist, wirft sich stürmisch der Mutter um den Hals, die ihm die Brust zu geben im Begriff ist. Zur Seite stehen wieder zwei jugendliche Engel, von denen der eine in sein Lautenspiel versunken ist, der andere einen Vorhang hinter der Maria



befestigt. Die ganze Komposition ist von der gleichen Originalität und Naturwahrheit, von demselben Zauber durch die Schönheit der Formen und Bewegungen, wie das bronzierte Stuckrelief. Aber die Verwandtschaft mit Donatello ist hier noch so viel stärker ausgesprochen, dass man auf den ersten Blick eine Arbeit eines jener zahlreichen Schüler desselben vor sich zu haben glaubt, von denen uns ähnliche Madonnenreliefs erhalten sind, ohne dass wir auch nur eines derselben auf einen bestimmten Namen zu taufen im Stande wären. Gerade unsere Sammlung bietet zum Vergleich eine ganze Reihe solcher Arbeiten, die ich bereits früher eingehend besprochen habe (Jahrbuch V S. 30 ff.), zu denen aber inzwischen noch nahezu eben so viele Reliefs, teils in Thon, teils in Stuck, hinzugekommen sind — zumeist Erwerbungen, welche wir dem Entgegenkommen einer Reihe von Verehrern unserer Sammlungen verdanken, die in grossmütiger Weise ihre Mittel für solche Ankäufe zur Verfügung stellen, wenn die Fonds der Abteilung durch grössere Erwerbungen im Voraus auf längere Zeit verausgabt werden mussten.

Diesen Reliefs gleicht nun unser neu erworbenes Stuckrelief sowohl im Motiv, wie sich das Kind stürmisch an die Mutter anschmiegt, wie im Profil der Mutter, dem welligen Haar und der Anordnung des Schleiers über demselben. Es hat aber

Digitized by Google

darin auch eben so viel Verwandtschaft mit der einzigen, sicher auf Donatello selbst zurückzuführenden Madonnenkomposition, der bekannten kleinen Madonna in der Architektur eines der Bronzereliefs mit den Wundern des hl. Antonius im Santo zu Padua. Doch verrät sich Luca, abgesehen von äusseren Anhaltspunkten (wie die Anbringung des Baldachins durch Engel hinter der Gruppe der Madonna), durch die Schönheit der Gewandung, durch die glückliche Raumverteilung im Aufbau der Gruppe, namentlich auch durch die Gestalt der beiden Engel, von denen der Zitherspieler sofort an verschiedene der musizierenden Knaben und Mädchen in den Reliefs der Sängertribuna erinnert.[1])

Wenn wir nach Anhaltspunkten suchen, um die Zeit der Entstehung dieser drei Kompositionen zu bestimmen, so stossen wir auf besondere Schwierigkeiten. Wir werden aus allgemeinen Gründen das grosse Relief aus Casa Alessandri der früheren Zeit, die beiden kleineren, ganz naturalistisch aufgefassten und behandelten Stuckreliefs dagegen der vorgeschritteneren Zeit des Künstlers zuschreiben. Allein dem scheint der Vergleich mit den sicher datierbaren Arbeiten Luca's zu widersprechen. Die Verwandtschaft jener beiden Stuckreliefs mit den Reliefs der Orgelballustrade, in denen sich der Einfluss des Donatello auf Luca ganz besonders stark kundgiebt, würde uns ihre Entstehung ungefähr gleichzeitig, also etwa in die Zeit zwischen 1431 und 1440 setzen lassen, in welcher jene Marmorreliefs gearbeitet wurden. Dagegen hat, wie wir sahen, das Thonrelief der Madonna aus Casa Alessandri die meiste Verwandtschaft mit dem Madonnenrelief an der Bronzethür im Dom. Zu dieser erhielt aber der Künstler erst im Jahre 1446 den Auftrag, und die Ausführung zog sich sehr in die Länge; denn die Mitteilung, dass 1448 der Guss der Thüren erfolgt sei, wird sich wahrscheinlich nur auf den Rahmen derselben beziehen, da erst im Jahre 1467 der Guss der beiden letzten Felder mit den Reliefs urkundlich bezeugt wird. Dennoch glaube ich, dass der entschieden altertümliche Charakter sämtlicher Reliefs dieser Thür, insbesondere aber gerade des Madonnenreliefs, nicht ausschlaggebend für die Zeitbestimmung der Werke des Luca sein kann. Einmal war hier ein strengerer, ein »hieratischer« Stil teilweise in der Aufgabe bedingt und vielleicht ausdrücklich verlangt worden; sodann war aber Luca nicht der einzige Künstler, welchem die Arbeit übertragen wurde: bekanntlich erhielten Michelozzo und ein gewisser Maso di Bartolommeo mit ihm den Auftrag, und nach dem Tode des letzteren trat sein Bruder Giovanni an dessen Stelle. Wenn wir nun auch berechtigt sind, anzunehmen, dass dem Michelozzo, als berühmtester Bronzegiesser in Florenz, nur die Aufgabe des Gusses zufiel, und dass der Anteil des Maso wie des Giovanni di Bartolommeo sich auf die Reinigung und Ciselierung der von Luca modellierten Reliefs beschränkte, so wissen wir doch aus anderen gleichzeitigen Bronzearbeiten, dass gerade die Ciselierung — namentlich wenn sie so stark und gründlich ausgeführt würde, wie an dieser Sakristeithür — den Charakter der ursprünglichen Arbeit wesentlich verändern konnte. Dass dies mit Luca's Reliefs in besonders starker Weise geschehen sein muss, beweisen verschiedene Züge, namentlich in der Gewandung, welche von allen seinen sonstigen Werken abweichen. Wir werden uns deshalb nach anderen datierten oder datierbaren Arbeiten des Künstlers zum Anhalt für die Bestimmung unserer oben beschriebenen Reliefs umsehen müssen.

[1]) Leider ist die alte Bemalung des Reliefs bis auf ganz dürftige Reste beseitigt worden. Man erkennt aus denselben, dass der Vorhang ein licht roter Stoff war; eine ähnliche Farbe hatte das Gewand der Maria, während der Mantel die herkömmliche blaue Farbe besass.

Digitized by Google

Von den glasierten Madonnenreliefs ist nur die Entstehung des Reliefs über der Thür von San Domenico zu Urbino ziemlich genau zu bestimmen; Luca erhielt Zahlungen auf die Arbeit desselben zwischen den Jahren 1449 und 1452. Die individuellen Köpfe der vier Dominikanerheiligen und die reiche naturalistische Gewandung sind Züge, welche mit dem Charakter der beiden kleinen Stuckreliefs unserer Sammlung sich wohl vereinigen lassen, nicht aber mit dem des grossen Thonreliefs. Für dieses bietet dagegen ein sehr reizvolles kleines Stuckrelief mit alter Bemalung, im Besitze von Mr. Fortnum zu Stanmore Hill, welches eine Jahreszahl trägt, die erwünschten Vergleichungspunkte. Es ist von runder Form (von etwa 35 cm Durchmesser) und zeigt die Madonna in ganzer Figur sitzend (auf eine Gruppe von drei Cherubim) mit dem Kinde auf dem Schosse; zu jeder Seite steht ein jugendlicher Engel in Verehrung. Auf der Rückseite ist in dem Stuck die Inschrift eingekratzt: Formato adi 17 di Gennaio 1428 — forma.. nel ...... di nicholo ...[1]. Dass diese Arbeit auf Luca della Robbia zurückgeht, wird allerdings durch nichts als ihren Stilcharakter beglaubigt. Während dieser auf keinen der uns bekannten Bildhauer Toskana's aus dem Quattrocentro passt, stimmt er ganz mit dem Charakter der glasierten Reliefs von San Pierino und in Via dell' Agnolo sowohl als mit dem unseres Thonreliefs aus Casa Alessandri. Alle diese Arbeiten bezeugen gegenseitig ihre Herkunft von der Hand des einen Luca, und durch das Datum auf der Rückseite des Reliefs im Besitz von Mr. Fortnum wird ihre Entstehung um das Jahr 1428 oder bald darauf durch ihre Verwandtschaft unter einander in interessanter Weise festgestellt.

In die gleiche Zeit gehört noch eine, ebensowenig wie die eben genannte bisher als Werk des Luca erkannte, sehr charakteristische Komposition, von der mir gleichfalls nur einige wenige kleine alte Thonkopien bekannt sind: In einem Rund (von etwa 25 cm Durchmesser) ist Maria, in ganzer Figur sitzend, mit dem nackten Kinde auf dem Schosse, dargestellt, zu den Seiten je drei schwebende Engel in andächtiger Verehrung. Das Motiv erinnert am meisten an die bekannte einfachere Komposition von San Pierino in Florenz; Haltung, Gewandung und Ausdruck der schwebenden Engel sind auf beiden Darstellungen aufs Engste verwandt. Mit unserem grossen Thonrelief hat dasselbe eine andere auffallende Eigentümlichkeit gemeinsam, die unverhältnismäfsig grosse Bildung des Kindes. Die Engel erinnern namentlich in der Gewandung und in der Art des Schwebens so sehr an ähnliche Engelsgestalten Ghiberti's, namentlich an den beiden bekannten Bronze-Cassoni im Dom und in Bargello, dass man dieses Relief im Louvre, welches im Sauvageot-Saale eine der

[1]) Diese Inschrift ist auch von einem allgemeinen Interesse, indem sie die gleichzeitige Entstehung solcher Stucknachbildungen mit den in Marmor, Thon oder Bronze ausgeführten Originalen beweist. Während letztere in der Regel nur für öffentliche Gebäude oder für die Paläste der reichsten Geschlechter bestimmt waren, war durch Abdrücke nach solchen Originalen in Marmorstuck oder Thon ein Mittel gegeben, auch in weiten Kreisen die Kompositionen erster Künstler zu verbreiten. Ausser dem Relief bei Mr. Fortnum ist mir nur noch ein solches Stuckrelief zu Gesicht gekommen, welches durch eine ähnliche Inschrift und die Jahreszahl 1473 sich als eine gleichzeitig angefertigte Kopie kennzeichnete: die besonders häufig vorkommende, anscheinend sienesische Komposition, in welcher Maria das vor ihr auf einem Stühlchen sitzende gewickelte Kind anbetet; oben zwei Cherubim. Dass diese Kopien regelmäfsig nur in der Werkstatt des Künstlers, von dem das Original herrührte, angefertigt und dort auch unter ihrer Aufsicht bemalt wurden, darauf haben die Künstler gewiss schon ihres Vorteils halber gehalten und auch, bei der strengen Zucht des Gildewesens, halten können.

Digitized by Google

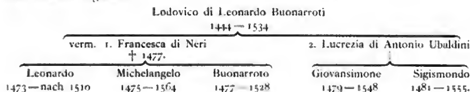
alten Thonkopien nach demselben besitzt (B. 47), dem Ghiberti zuschreibt. Auch in Berlin befindet sich ein Exemplar derselben, im Besitze der an interessanten Stuck- und Thonreliefs besonders reichen Sammlung des Herrn Adolf von Beckerath.

Der Louvre besitzt noch ein zweites, etwas grösseres Thonrelief mit guter alter Bemalung, welches der Vorstand der Sammlung — gerade nach seiner Verwandtschaft mit jenem kleinen Stuckrelief — gleichfalls als ein Werk des Ghiberti anzusehen geneigt ist, das aber eine ebenso charakteristische, wenn auch vielleicht schon etwas vorgeschrittenere Arbeit des Luca della Robbia ist (B. 48). Maria sitzt, mit dem nackten Kinde auf dem Schosse, das auch hier wieder nahezu die doppelte Grösse der übrigen Figuren hat, zwischen vier männlichen Heiligen. Die vornehm ruhige Haltung dieser Gestalten, unter denen der Täufer und Petrus mit Bestimmtheit zu erkennen sind, der einfache schöne Faltenwurf der vollen Gewänder, die edlen charaktervollen Köpfe sprechen aufs Deutlichste für Luca, in dessen Aposteln und Heiligen der Sakristeithür man fast dieselben Gestalten herausfinden wird; wenn auch hier in der Ausführung in Bronze und durch die Ciselierung etwas weniger weich und flüssig behandelt als in dem Pariser Thonrelief, das offenbar noch einer etwas früheren Zeit des Künstlers angehört.

MICHELANGELO'S MUTTER UND SEINE STIEFMUTTER

VON HERMAN GRIMM

In meinem L. M. Kap. II, 3, berichte ich über Michelangelo's Mutter, sie sei bei Michelangelo's Geburt 19 Jahre alt gewesen. In Prof. Springers »Raphael und Michelangelo« findet sich dagegen I, S. 7 der zweiten Auflage (und zwar konform der ersten) eine andere Angabe über das Alter der Frau. Spr. sagt: »Die Erinnerung an die Mutter Francesca di Neri war schwerlich in Michelangelo lebendig, da sie bereits zwei Jahre nach seiner Geburt (1477), 42 jährig (sie war fast neun Jahre älter als ihr Gatte gewesen), starb. Von der Stiefmutter, welche ihm der Vater 1485 gab, wird in keinem Briefe, so zahlreich sich dieselben erhalten haben, Erwähnung gethan. Wahrscheinlich verschuldete es Kränklichkeit, dass nicht die Mutter selbst Michelangelo die erste Nahrung reichte, dieser vielmehr einer Steinmetzfrau in Settignano an die Brust gelegt wurde etc.« S. 303 desselben Bandes wird sodann folgender Stammbaum aufgestellt:



Da ich unterlassen habe, das meine Angabe belegende Material mitzuteilen (dem Grundsatze gemäfs, die in gedruckten Büchern leicht zugänglichen Belegstellen nur dann anzuführen, wenn ich mich zu ihnen in Opposition setzte, eine Oekonomie,

Digitized by Google

zu der bei meiner Arbeit der übermäfsige Umfang der betreffenden Litteratur nötigte), so will ich, bei der bedeutenden Differenz der Angaben, nachträglich sagen, worauf die meinige beruht.

Eine der wichtigsten Quellen für die Geschichte der florentinischen Familien sind die sogenannten Denunzie dei beni, Angaben über den Bestand der Familie, das Alter der Mitglieder, die Besitztümer und deren Erträge. Für die Kunstgeschichte sind diese, in den überreichen florentiner Archiven vielfältig noch vorhandenen Aktenstücke zuerst von Gaye in grösserem Mafsstabe ausgebeutet worden. Aus dem Jahre 1480/81 ist folgende (Carteggio inedito II, S. 255) abgedruckte Denunzia dei beni der Familie Buonarroti erhalten geblieben:

»Francesco di Lionardo sopradetto detà danni 45, Lodovicho di Lionardo 34, Mona Lesandra nostra madre 71, Mona Chasandra donna di Francesco 25, Mona Francesca donna di Lodovicho 25, Lionardo figlio di Lodovico 7, Michelangnolo figlio di Lodovicho 5, Buonarroto figlio di Lodovicho 3, Giovan Simone figlio di Lodovicho 1½.«[1])

Demzufolge ist im Jahre 1480 das älteste Familienmitglied die Grossmutter Michelangelo's, Alessandra. Ihre Söhne, Lodovico und Lionardo, sind beide verheiratet, jedoch nur der jüngere, Michelangelo's Vater, ist mit Kindern gesegnet. Von diesen ist das älteste Lionardo, dann folgt unser Michelangelo, dann Buonarroto, der Michelangelo's Lieblingsbruder war und dessen Kinder ihn später beerbten, endlich Giovansimone, aus dem nicht viel wurde. Sigismondo, der jüngste, war noch nicht auf der Welt. Als Mutter dieser Kinder wird Francesca genannt, damals 25 Jahre alt.

Die Echtheit dieser Denunzia und die Richtigkeit ihrer Angaben ist meines Wissens niemals in Zweifel gezogen worden. Es kommen zwar Denunzien vor, die, ohne gefälscht zu sein, doch Widersprechendes enthalten, so z. B. die drei Denunzien, in denen Donatello's Lebensalter sich dreimal verschieden angegeben findet: anzunehmen aber, es könne in unserer Denunzia eine seit drei Jahren verstorbene Frau noch als lebend figurieren, und ihr Alter in einer Differenz von 20 Jahren falsch angegeben sein, dazu gäbe kein Präzedenzfall die Berechtigung. Indessen könnte gesagt werden, es sei in unserer Denunzia nicht ausdrücklich ausgesprochen, dass Giovansimone Francesca's Sohn sei. In diesem Falle hätten die Dinge also so gelegen, dass neben der lebenden Mutter Michelangelo's die spätere Stiefmutter bereits mit Lodovico in Verkehr gestanden und diesem 1479 einen Sohn geboren habe, der ohne Nebenbemerkung als 1½jährig hinter den andern Kindern in der Denunzia mit angeführt sei. Im Jahre 1481 sei dann, ebenfalls noch vor der Verheiratung Lodovico's mit der späteren zweiten Frau, deren zweiter Sohn Sigismondo geboren worden und 1485 erst die Verheiratung erfolgt, bei der zwei ausserehelich erzeugte Söhne also zu

[1]) »Francesco, Sohn des oben erwähnten Lionardo Buonarroti, 45 Jahr alt; Lodovico, Sohn des Lionardo, 34 Jahr alt; Madonna Alessandra, unsere Mutter, 71 Jahre alt; Madonna Cassandra, Gattin des Francesco, 25 Jahre alt; Madonna Francesca, Gattin des Lodovico, 25 Jahre alt; Lionardo, Sohn des Lodovico, 7 Jahre alt; Michelangelo, Sohn des Lodovico, 5 Jahre alt; Buonarroto, Sohn des Lodovico, 3 Jahre alt; Giovanni Simone, Sohn des Lodovico, 1½ Jahre alt.« — Ich lasse am Schlusse dieses Aufsatzes den vollständigen Wortlaut der Denunzie folgen, welche von Dr. Frey für mich nach den im florentiner Staatsarchiv befindlichen Originalen kopiert worden sind und für weitere wichtige Forschungen Nachweise enthalten.

Digitized by Google

legitimieren gewesen wären. Ich stelle nicht in Abrede, dass bei der Anfertigung der Denunzia abnorme Verhältnisse dieser Art hätten ignoriert werden können; dass Francesca aber noch als lebend darin angeführt habe werden dürfen, während sie 1477, Springer zufolge, schon gestorben war, halte ich so lange für unwahrscheinlich, bis mir Beweismaterial dafür vorgelegt wird.

Die anderen Schriftsteller, deren Angaben man zur Vergleichung hier zunächst vergleichen würde, geben folgendes. Für Gotti's Vita di Michelangelo hat Passerini einen, den zweiten Teil dieses Buches eröffnenden Stammbaum der Familie Buonarroti aufgestellt, für dessen mit vielfachen Belegen ausgestatteten Inhalt alles vorhandene Material sorgfältig benutzt sein soll. Da beiden Gelehrten das Archiv Buonarroti offen stand, das Anderen noch verschlossen ist, so waren sie in der Lage, Dinge mitzuteilen, die man zwar nicht kontrolieren kann, aber die, wenn sie sie nicht gebracht, einstweilen unbekannt geblieben wären, für deren Mitteilung wir ihnen also dankbar zu sein haben. Passerini zufolge wäre Michelangelo's Mutter 42 Jahre alt, den 9. Juli 1497 gestorben; also während Michelangelo's erstem römischen Aufenthalt.

Ich wüsste nichts, was der Richtigkeit dieser Nachricht widerspräche, weise aber darauf hin, wie wenig das bisher bekannt gewordene Material doch einen Anhalt für sie bietet. Anfang Juli 1496 war Michelangelo in Rom eingetroffen. Den 1. Juli 1497 schreibt er an seinen Vater von dort, er hoffe bald zurückzukehren. Die Schlussworte lauten: »Ich weiss noch nicht, wie es hier gehen wird, bald aber hoffe ich bei Euch zu sein und zwar in guter Gesundheit, was ich auch von Euch hoffe.« Michelangelo hätte also nichts gewusst von etwaiger Krankheit der Mutter. Der nächste Brief von Rom ist ebenfalls an den Vater und am 19. August 1497 geschrieben. Die Mutter müsste inzwischen gestorben sein. Der Brief enthält jedoch nichts auf den Tod der Mutter bezügliches, berührt aber bereits Verhältnisse, die mit Lodovico's zweiter Frau in Zusammenhang stehen könnten. Milanesi, der auch, was das Archiv Buonarroti anlangt, zu den Begünstigten gehört, berührt die Sache Lettere di Michelangelo, S. 4, in einer Anmerkung, aus der sich ergiebt, dass Lodovico im Oktober 1499 die zweite Frau bereits im Hause hatte.

Giebt Passerini aber 1497 mit Recht als das Todesjahr Francesca's, der Mutter Michelangelo's an — d'anni 42; damit würde die Angabe der Denunzia de' beni stimmen —, so ist er ebenso im Rechte, wenn er Giovansimone und Sigismondo, Michelangelo's jüngste beiden Brüder, auf seinem Stammbaum als Kinder der Francesca anführt und sie nicht, wie Springer auf dem seinigen that, der zweiten Frau Lodovico's zuteilt. Freilich, wäre Francesca schon 1477 gestorben, so hätte sie weder den einen noch den anderen zur Welt bringen können. Dafür, dass sämtliche Kinder Lodovico's der ersten Frau angehören, tritt übrigens auch Gori in seiner Ausgabe des Condivi ein. (Da das Buch selten ist, kann die Stelle bei Gotti nachgelesen werden, der sie I, S. 20 abdruckt.) Milanesi liefert in seiner neuen Vasariausgabe III, S. 316, gleichfalls einen Stammbaum der Buonarroti, lässt bei Lodovico's beiden Frauen aber alle Jahreszahlen fort, wie er es durchgängig bei den Frauen thut, und giebt auch zu Anfang der Vita, S. 136, über Francesca nichts näheres.

Möglich wäre, dass Milanesi so enthaltsam war, weil er sich absichtlich nicht weiter aussprechen wollte. Irgendwo, das zeigt ja schon Springers Stammbaum, muss die Quelle dieser Widersprüche zu finden sein. Auffallend ist, dass Passerini's Stammbaum, was Lucrezia anlangt, mit Springer insoweit übereinstimmt, als auch Passerini 1485 als Datum ihrer Verheiratung mit Lodovico anzunehmen scheint.

Digitized by Google

Und zwar wird diese Jahreszahl ohne Quellenangabe mitgeteilt. Welchen Sinn sollte sie bei Passerini anders haben? Dieses Jahr 1485 steht auf seinem Stammbaum so dicht bei 1497 als Francesca's Todesdatum, dass fast für ausgeschlossen gelten muss, es habe ein Versehen hier obgewaltet. Ich reproduziere den betreffenden Teil des Albero Genealogico di Buonarroti, Tavola I:

b. Lodovico
m.
a. 1472 (s. c.) 16 gennaio.
Francesca di Neri di Miniato del Sera
Morta il dì 9 luglio 1497,
d'anni 42.
b. 1485. Lucrezia di Antonio Ubaldini da Gagliano.

Lucrezia ist überhaupt eine problematische Gestalt. Sie figuriert mit vollem Familiennamen, Lucrezia di Antonio Ubaldino da Gagliano, an den von mir angeführten Stellen: ein Brief aber, oder ein Dokument irgendwelcher Art, das über ihre Existenz weitere Auskunft gäbe, ist nirgends zu finden. Ein gewisser Raphael da Gagliano wird Mitte der zwanziger Jahre in einem von Michelangelo an seinen Vater gerichteten Briefe erwähnt (L. M. 5. Aufl. II, 271), der ein Verwandter der Frau war. (Milanesi S. 43 u. S. 55.) Der Brief betrifft arge Zerwürfnisse mit dem Vater, von der Stiefmutter aber ist darin keine Rede. Für die Geschichte Michelangelo's ist die Existenz Lucrezia's nicht ohne Wert. Sollte jener, von Springer wie von Passerini mit ihr in Verbindung gebrachten Jahreszahl 1485 in der That wenigstens die Bedeutung innewohnen, dass Lucrezia schon zu Francesca's Lebzeiten eine Rolle im Hause der Buonarroti gespielt hätte, so wird man vielleicht später, nach Eröffnung des Archivio Buonarroti, auch den Gründen auf die Spur kommen, warum jener Brief Michelangelo's an seinen Vater vom 19. August 1497 in so auffallender Weise im Tone absticht gegen den vom 1. Juli, zu Lebzeiten Francesca's also noch geschriebenen. Aus dem vom 19. August ersehen wir, dass eine lebhafte Korrespondenz inzwischen stattgefunden hatte und Michelangelo entschuldigt sich nun, dem Vater »zuweilen so gereizt« (così stizzosamente) geschrieben zu haben. »Habe ich das gethan, fährt er fort, so bringt in Anschlag, dass der, der von Hause fort ist, zuweilen auch Ursache hat, sich sehr unglücklich zu fühlen.« Ich will keine Konjekturen aufstellen, aber der Gedanke ist mir gekommen, als ob Lucrezia an den Misshelligkeiten zwischen Vater und Sohn beteiligt gewesen sein könnte. Niemals nennt Michelangelo in seinen Briefen die Frau (wie auch Springer anmerkt), manchmal aber deutet er an, es seien Leute da, die beim Vater gegen ihn sprechen könnten, und warnt vor ihnen. Ich habe das bisher auf die Brüder bezogen, die, gleich dem Vater, offenbar von Michelangelo pekuniär erhalten wurden. Ich hoffe, dass Dr. Frey im Archivio Buonarroti Papiere finden wird, die später über diese Verhältnisse genaue Auskunft geben.

Am wichtigsten wäre freilich, wenn das Material zum Vorschein käme, aus dem wir über das Todesjahr Francesca's, sowie über ihr Lebensalter und körperliche Verfassung zuverlässige Nachrichten empfingen. Bei grossen Männern pflegt man mit Recht von ihren Müttern Genaueres wissen zu wollen. In Betreff der Amme, der Michelangelo an die Brust gegeben wurde, bemerke ich, dass die Buonarroti ein Besitztum in Settignano hatten, und dass Lodovico und Francesca erst dann das Kind dort zurückliessen, als Lodovico nach Ablauf seines Amtes von Caprese nach

Digitized by Google

Florenz zurückkehrte, von wo Settignano nicht weit abliegt. So berichtet Condivi. Andeutungen, die uns nötigten, Kränklichkeit bei Michelangelo's Mutter anzunehmen, wüsste ich nirgends nachzuweisen.

Ueber Lodovico's Todesjahr habe ich in einem Zusatze zur 5. Aufl. L. M. I, S. 532 eingehend gesprochen. Springer giebt zwei Daten: im Texte, II, S. 242, lässt er Lodovico 1533, auf dem Stammbaum 1534 sterben. Auch Gotti hat zwei Daten: in seinem Texte (I, 228) lässt er ihn 1533 oder 1534 etwa 90jährig sterben, während Passerini in den Anmerkungen zu seinem Stammbaum (II, 18) nur 1534 giebt, jedoch hinzusetzt, dass Lodovico 92 Jahre alt geworden sei. Diese Angabe hat Condivi, und dass sie die mafsgebende sei, hat bereits Guasti in einer auf der letzten Seite seiner Rime di Michelangelo angehängten verbessernden Notiz anerkannt. Guasti (im Gegensatz zu seiner Angabe S. 297) sagt hier, Lodovico müsse 1536 gestorben sein. Diese Rechnung ergiebt sich von selbst, sobald wir 92 zu Lodovico's Geburtsjahr 1444, das fest steht, hinzurechnen. Passerini hat sich hier offenbar versehen, da auch er, 92 Jahre annimmt, ausserdem aber 1444 richtig hat. Ganz genau gerechnet, muss übrigens gesagt werden: 1536 oder 37.

Die Annahme, Lodovico sei nur neunzig Jahre alt geworden, kam durch Michelangelo's Gedicht auf seinen Tod in Aufnahme, worin gesagt wird, dass sein Leben neunzig Jahre gedauert habe.

DENUNZIA[1]) DEI BENI DELLA FAMIGLIA DE' BUONARRUOTI

(MITGETEILT VON K. FREY)

I

Quartiere Sta Croce, Gonfalone Lionero (leone nero) ad annum 1470[2])
(p. 334 a. b.)

Francescho e Lodouicho { di Lionardo di Bonarota Simoni, detto quartiere e ghonfalone, disse il primo e Lionardo e Michele di Bonarota Simoni, e bone (sic) chome apreso (appresso) coe (cioè):

---

[1]) Die Orthographie ist beibehalten, jedoch sind die Abbreviaturen aufgelöst und die Eigennamen gross geschrieben, ebenso ist die Interpunktion hinzugesetzt worden.

[2]) Das vorliegende Kataster, das fünfte seit dem Jahre 1427, ist im Jahre 1469 angesagt und anno 1470 beendet worden. Die Einschätzung der Buonarroti erfolgte im Jahre 1470, wie aus dem folgenden Kataster der Jahre 1480/81 hervorgeht. Die im Wortlaute vollständig mitgeteilte Denunzia ist ebenso wie diejenige des Jahres 1480/81, welche dieselbe Schrift zeigt, von der Hand Francesco's, des älteren Bruders und gleichsam nach dem Tode Lionardo's Vorstand der Familie, verfasst, zugleich natürlich im Namen Ludovico's und der anderen Familienglieder. Dergleichen Autographen der somit sich selbst einschätzenden

Digitized by Google

E madonna Allessandra, loro madre, di suo chonsentimento:[1])

Chatasto (cat.) del 1427 disse ilionardo e michele (i Lion. e Mich.)
fiorini —, soldi 12, denari —.
Valsente[2]) del 1451 disse ilionardo (il Lion.), nostro padre . . . . fior. 8, soldi 5, den. 10.
Chatasto del 1457 dise (disse) ilionardo detto (il Lion.) fior. —, soldi 5, den. —.
Ventina[2]) del 1468 disse ifrancescho e Lodouicho (i Franc. e Lod.) detti . . . . fior. —, soldi 13, den. —.

Sustanze

Vn podere chon chasa dasigniore (da sig.) e dalauoratore (da lav.), posta nel popolo di santa Maria asetti (sic. a Settignano); chonfina da primo via, a secondo Lotto Saluiati, a $\frac{o}{III}$ Ghuido di Porcello, a

Bürger begegnen bis zum Ende des Quattrocento; die Denunzia des Jahres 1498 zeigt bereits statt Francesko's Handschrift diejenige der Steuerbeamten, welche von diesem Termin an regelmäfsig die ihnen mündlich gemachten Angaben oder die auf ihre Fragen gegebenen Aussagen protokolliert haben. Gaye's Bemerkung zu der Denunzia von 1534 (II p. 253): »le portate che si trovano negli Arroti di questa epoca non sono autografe« — bedeutet also nicht etwa, dass uns Kopien vorliegen, sondern dass die Katasterbeamten, nicht der einzuschätzende Bürger, 1534 also nicht Michelangelo, sein bewegliches und unbewegliches Vermögen aufgezeichnet hat. Der Gang ist nun folgender: Das wohl in Übereinstimmung mit den Familienmitgliedern und nach gemeinsamer Überlegung von Francesco de' Buonarroti verfasste Verzeichnis des augenblicklichen Besitzstandes wurde dem Beamten der Steuer präsentiert; derselbe schrieb nach Prüfung der Angaben die nötigen Vermerke über den Kapitalwert (zu 7 Prozent), über die jährlichen Einkünfte, über die vom Gesetz von 1427 vorgeschriebenen, nicht steuerbaren Abzüge — z. B. aller Schulden, Zinse, Erhaltungs- und Betriebskosten, ferner »für jedes zu ernährende Familienmitglied« 200 fiorini — und die Steuerquote vom Nettoeinkommen hinzu. Demnach finden wir in der Denunzia oft eine andere Hand — diejenige des Registrators — am Rand und unterhalb der Angaben Francesco's. Das ganze Autograph wurde sodann kopiert, und die Abschrift der Steuerbehörde des Monte comune zugesandt. In den Büchern des Monte finden sich dieselben Denunzien in Kopien vor. Da die Angaben der Einschätzungsrolle, nach den hier mitgeteilten Beispielen zu urteilen, sehr detaillierte waren — freilich ob immer genau der Wirklichkeit entsprechend, möchte zu bezweifeln sein —, da ferner die mächtigen Campioni von Anfang an, nach den Quartieren und Gonfalonen der Stadt geordnet, erhalten sind, und zwar meistens doppelt, in den Büchern des Monte comune wie das eigentliche Kataster, so ist ein sehr wichtiges, wenn auch nur relativ brauchbares Material für die Erkenntnis der sozialen Zustände und der Entwickelung von Florenz vorhanden, das meines Wissens nur ungenügend nach dieser Seite hin ausgebeutet worden ist.

[1]) Die Worte von E madonna bis chonsentimento sind Zusatz des Steuerbeamten. Wir mögen uns vorstellen, dass der betreffende Beamte bei der Prüfung der von Francesco gemachten Angaben die Zustimmung der Witwe Lionardo's für nötig erachtete und, nachdem er sie erhalten, diesen Vermerk noch nachträglich in die Urkunde aufnahm.

[2]) Valsente, so viel als valore, pretium; dann besonders la somma della valuta a che ascendono le facultà d'alcuno, Steuerquote. — Ventina, Anzahl von 20, hier in einem ähnlichen Sinne wie valsente und catasto gebraucht. — Die hier aufgezählten Denunzien von 1427, 1451 und 1457 habe ich nicht notiert, weil Francesco und besonders Ludovico damals in noch zu jugendlichem Alter standen.

Digitized by Google

$\frac{o}{4}$ fossato; disse nel primo chatasto ilionardo nostro padre, e Michele, suo fratello (i Lion. e Mich.). Lauoralo (lo lavora) Piero detto Basso; adipresta (ha di presta) per vno bue fiorini X: rende lanno (l'anno) chome (come) apreso (appresso) coe (cioè):

Grano	staia	30.		
vino	barili	16.	per [1]) rendita di fior. 43, soldi 12, den. 9 a fior. 7 per cento	fior. 623, soldi 8, den. 4.
olio	barili	15.		
faue	staia	6.		
fichi	staia	6.		
charne (carne)	libbre	125.		
chaponi (capponi) paia 1[a]; voua serque 5.				

E vi dispesa (vi è di spesa) lanno (l'anno) per souescio (soverscio), pali e choncime (concime = acconcime, acconciamento) . . . . lire 24.

Pretegniano [2]) (pretegniamo) avere ragione insuruna (in su'n una) chasa, posta nel popolo di sa (san) Jachopo tralefose (tra le fosse), che da primo e secondo via, a $\frac{o}{iii}$ el maestro Ghtaspare darada (da Radda nel Casentino); laqualchasa (la quale casa) si dette nel primo chatasto per Lionardo e Michele sopradetti, e nel chatasto del 57 per Lionardo, nostro padre, e ogi (oggi) la tiene ser Gusto (Giusto) danghiari (d'Anghiari) e lui labita (l'abita) e posiede (possiede) per circha a fiorini 500, resta (che resta) auere danoi (da noi) per la dote di vna nostra sirocchia;[2]) e danari caprestati (ci ha prest.), che intutto (in t.) sono circha a detta soma (somma).

Beni alienati

Abbiamo finito fiorini Mille di monte, il qual si dice a chatasta nel 1457 per Lionardo, nostro padre; il quale si fini, piu tenpo (tempo) fa, chome pelibri (pe' libri) delmonte (del m.) aparisce (appar.), per maritare vna nostra sirocchia, coe (cioè) fiorini 1000 di monte.

---

[1]) Zusatz des Steuerbeamten, der die jährliche Naturallieferung in den ihr damals entsprechenden Geldwert umgesetzt und denselben dann kapitalisiert hat. — Am Rande des Blattes steht noch: al 80 L° n° 265 a conto di detti; d. h. der Hinweis auf das spätere Kataster von 1480/81 gonfalone Leon nero p. 265.

[2]) Pretegniano steht da; pretegniamo also; wohl soviel als pretendiamo, wie in der Denunzia von 1480 der Ausdruck lautet. — Diese sirocchia maritata heisst Lisa, Gattin des Ser Giusto di Giovanni Giusti di Anghiari, welcher bei der Heirat statt der in jenen Kreisen meistens üblichen Mitgift von 500 fior. baar das in der Denunzia erwähnte Haus erhielt, wie uns ausserdem noch Gotti: Leben Michelangelo's II p. 17 erzählt.

Digitized by Google

In charichi (carichi)

Tegniamo (teniamo) vna chasa apigione (a pig.) per nostro abitare, posta nel popolo di sa (san) Romeo; la qual chasa edelerede (è del er.) di Bonifazio speziale, gonfalone Leone nero, e loro chonfinano; diane (ne diamo) lanno di pigione fior. otto .	fior.[1])	114,	soldi 5,	den. 9.
+ della casa (?) [1]) Donato di Bonifazio gonf. Leon nero 2 per fior. 8.				
Bocche[2])				
Francescho sopradetto deta (d'età) danni (d'anni) 34.	fior.[3])	200,	soldi —,	den. —.
Lodouicho sopradetto deta danni . . . . 24.	fior.	200,	soldi —,	den. —.
Madonna Lessandra, nostra madre, deta danni . . 60.	fior.	200,	soldi —,	den. —.
Brigida, nostra sirochia, sanza dota, deta danni 18.	fior.	200,	soldi —,	den. —.
Somma[3]) la sua sustanza, chome si uede disopra . .	fior.	623,	soldi 8,	den. 4.
Abbatti per incharicho di 5 per cento da sopradetta (sc. somma)	fior.	31,	soldi 3,	den. 5.
Abbatti per incharicho di IIII bocche.	fior.	800,	soldi —,	den. —.
Abbatti per incharicho de pigione di chasa	fior.	114,	soldi 5,	den. 9.
945, 9, 2 (sic.)				
Manchali, chome si uede qui disopra, fior. 322, soldi —, den. 10.				
Conposto per partito degli uficiali (uffi), rogato ser Nicholo Farini, nostro chancelliere, in soldi tredici	fior.	—,	soldi XIII.	

II

Quartiere S[ta] Croce, Gonfalone Lionnero ad annum 1480/81
(p. 265 a. b.)

Francescho e Lodouicho } di Lionardo di Buonarota (sic) Simoni e bono di chatasto 1470, soldi 13.

E disse che noi detti e in detto ghonfalone.

E piu avemo di $\frac{1}{6}$ libbre 3, soldi 15, denari 8; disse in noi sopradetti in detto ghonfalone.

E piu noi Francescho e Lodouicho sopradetti siamo rimasti eredi di Michele di Buonarota Simoni, elquale (il qu.) andaua a graueza, in detto ghonfalone e in questa nostra iscritta; daremo co (ciò) che ci rimase di suo, el quale era nostro zio charnale.

---

[1]) Zusatz des Steuerbeamten; das Wort zwischen della und Donato, dem erede di Bonifazio, konnte ich nicht entziffern.

[2]) Vgl. p. 195 Anmerkung Nr. 1.

[3]) Das Autograph Francesco's reicht bis Brigida, nostra sirochia, sanza dota, deta danni 18. Was zu den Altersangaben hinzugesetzt ist und folgt, sind Vermerke des Beamten. Dahin gehören also die 200 fiorini für jedes im Hause des Einzuschätzenden wohnhafte Familienglied — 800 fior. —, ferner die Abzüge der Zinsen zu 5%, der Miethe, welche ebenfalls kapitalisiert ist etc. Die Buonarroti zahlten danach, und die Denunzia von 1480 bestätigt es, 13 soldi Steuer.

Digitized by Google

Sustanza

Vna chasetta, posta nel ghonfalone dellione (del Lione) nero, populo di sa (san) Jacopo tralle fosse: da primo via, a secondo e $\frac{1}{3}$ Nicholo di Chontte (Conte) Peruzi, da $\frac{1}{4}$ rede di Gotto Peruzi; apigonata (appigionata) a Gouanni (Giov.) purghatore; danne (ne dà) lanno (l'anno) lire 8; none (non è) iscritta niuna. Ella (E la) sopradetta chasa era di Michele di Buonarota Simoni, nostro zio, de quale (del qu.) siamo eredi, chome ditto e (è) disopra; e di sua redita nonabiamo (non abiamo) auto (avuto) altra sustanza se none (non è) denaro[1]) di motte (monte) a fiorini 7 per cento
fior.[2]) 28, soldi 11, den. 6.

Vno podere[3]) chonchasa (con casa) dasingniore (da signore) e dalauoratore (da lauor.), posto nel popolo di santta (santa) Maria assettingniano (a Settignano); e (i) sua (suoi) confini: da primo via, e secondo Lotto Saluiati, a $\frac{1}{3}$ Guido di Porcello, a $\frac{1}{4}$ fossato. Lauoralo Andrea di Marcho Soldi; ane (ne ha) di prouista fior. 10 per vno bue Rende lanno (l'anno) in partte (parte):

Grano	staia	30.
vino	barili	16.
olio	barili	15.
faue	staia	6.
fichi	staia	6.
charnne (carne) . .	libbre	125.
chaponi	paia	1.
voua	serque	5.

per rendita[2]) di fior. 43, soldi 12, den. 9 a fior. 7 per cento . . . fior. 623, soldi 8, den. 14.

fior. 651, soldi 19, den. 10.

E vi dispesa (vi è di spesa) lanno (l'anno) per souescio (soverscio) e chonccimi (concimi = acconcimi, acconciamenti) lire 24.

E piu Jo Francescho di Lionardo sopradetto tengho apigione (a pigione) vna panccha (panca = banca) in sul chatto (canto) dorzamichele (d'Or San Michele) da Giouanni di Ghoro, chalzaiuolo (calzaiuolo), nella quale panccha facciamo vno banchetto e one (una) chonpangnia (compagnia) chonorlando (con Orlando) di ser Guasparre; ebiaui (abbiamovi) di chorppo (corpo) fiorini . . . . in tutto, e quali denari abiamo messi per meta; ma per chagone (cagione) chelsopra (che'l sopra oder ch'el sopra) detto Orlando ista (sta) alla chassa e sa il mestiero, trae per meta dongni (d'ogni) guadangnio (guadagno), e fiorini 10 larghi trae piu lanno (l'anno) el sopra

[1]) den: kann in denaro oder denari aufgelöst werden.

[2]) Zusätze des Beamten.

[3]) Dies scheint das Stammgut der Buonarroti gewesen zu sein, welches später Michelangelo durch Ankäufe bedeutend vergrössert und zu einem zusammenhängenden Komplex abgerundet hat. Von den Erträgen dieses Gutes scheinen, wie auch die Denunzia von 1469/70 vermuten lässt, die Buonarroti hauptsächlich gelebt zu haben. Wenigstens erklären sich daraus die stolzen Worte, welche Condivi später, wohl nach Michelangelo's Erzählung, den Vater Ludovico zu Lorenzo il Magnifico sprechen lässt: »Jo non feci mai arte nessuna, ma sempre sono fin qui delle mie deboli entrate viuuto, attendendo a' quelle poche possessioni, che da miei maggiori mi sono state lasciate, cercando non solamente di mantenerle, ma accrescerle quanto per me si potesse, colla mia diligenza.« (Condivi ediz. 1553 p. 5 b f.)

Digitized by Google

detto Orlando, perche ista alla chasa, chome (come) detto. E del sopradetto banchetto ouero panccha paghiamo di pigione a Gouanni di Ghoro sopradetto fiorini dieci larghi lanno (l'anno), chartta (carta) per mano di notaio.

E piu tengniamo vno descho apigione (a pig.) da Gouanni di Guliano cimatore in bottegha sua, per chagone (cagione), quando pioue, nonposiamo (non possiamo) istare albancho (al b.); diagliene (gliene diamo) lanno (l'anno) fior. cinque larghi; apare per vna iscritta franoj (fra noi). Ella (e la) sopradetta chonpagnia di me Franceschо e Orlando dura tutto settenbre prossimo che viene.

Beni alienati

Vna ragone (ragione) pretendauamo avere insununa (in su'n una) chasa, posta nel popolo di san Jacopo tralle fossa: da primo e secondo via, $\frac{1}{3}$ rede di maestro Guasparre, laquale la quale (sic) chasa demo (demmo) a ser Guasti dangniari (d'Anghiari), laquale ragone (ragione) gliabiamo (gli ab.) finite (sic); demogliene (gliene demmo) per dota duna (d'una) nostra sirochia.

In charichi (carichi)

Tengniamo apigione (a pig.) vna chasa per nostro abitare, posta nel popolo disanpulinari (di san Pulinare, Appollinare) nella via di bentachordo (Bentacordo): da primo e secondo via, a $\frac{1}{3}$ lo spedale del Bighallo,[1]) a $\frac{1}{4}$ Nicholo Baroncegli (Baroncelli); laquale chasa ene (ne è) di Filippo di Tomaso di Narducco (wohl Narduccio); diagliene (gliene diamo) lanno di pigione fiorini dieci di suggello, e tra noi none (non è) altra chritta (scritta), perche siamo chongniati (cognati).

Bocche.

Franceschо di Lionardo sopra detto deta (d'età) danni (d'anni)	45.
Lodouicho di Lionardo sopra detto deta danni	34.
Mona Lesandra, nostra madre, deta danni	71.
Mona Chasandra (Cassandra), donna del sopra detto Francesco, deta danni	25.
Mona Francescha, donna di Lodouicho sopra detto, deta danni	25.
Lionardo, figliuolo di Lodouicho sopra detto, deta danni	7.
Michelangniolo, figliuolo di Lodouicho detto, danni	5.
Buonaroto, figliuolo di Lodouicho detto, danni	3.
Giouansimone, figliuolo di Lodouicho detto, danni	1½.
+ Sommano[2]) le sustanzie, chome (come) apare nella facia (faccia) dinanci	fior. 651. 19. 10.
Abati (Abbatti) per mantenere (mant.) le possessioni a 5 per cento	fior. 32. 12. —.
	fiorini 619. 7. 10.

+ Restano le sustanzie, chome disopra sidicie (si dice), fiorini 619, soldi 7, denari 10, che a fiorini 7 per cento; di rendita fiorini 43, soldi 7, denari 3; abatesi (si abbatte) per pigione delasa (sic! della casa), chome apare nella facia dinanzi, fior. 10; rendita fior. 33, soldi 7, den. 3.

[1]) D. h. eine Besitzung, ein Haus, dem Bigallo gehörig.

[2]) Zusätze des Beamten.

Digitized by Google

Tochagli (gli tocca) perlaschala (per la scala) a fior. 7 per cento, fior. dua, soldi VI, den. VIII.
per teste soldi dieci di fior. larghi.
per arbitrio soldi dieci.
Tocchagli a fior. larghi . . . . fior. 2, lire 4, soldi 14, den. 8.

III

Quartiere Sta Croce Gonfalone Leon nero ad annum 1498 (p. 353a ff.)

Francescho e Lodouicho } di Lionardo di Bonarrota Simoni del popolo di santo Jacopo tralle fosse disse laschala 1481 in decti nomi 265.[1])

[1]) Die Denunzia von 1498 verweist unter Anführung der richtigen Seitenzahl 265a auf die vorhergehende Abschätzung, wie das Brauch war, führt aber das Jahr 1481 statt 1480 an. Dasselbe findet bei der Denunzia von 1481 für 1470, bei der von 1534 für 1498 statt. Diese nachträglichen Verweisungen bestätigen, besonders wenn sich auch noch andere Angaben wiederholen, die vorhergehenden Daten. Die Einschätzungen zur Steuer wurden nun keineswegs in regelmäfsigen, für alle Haushaltungen gleichen Zwischenräumen vorgenommen; im Gegenteil, aus Gründen, die zu untersuchen an diesem Orte nicht angeht, fand gewöhnlich ein für die einzelnen Familien besonderes, von anderen verschiedenes Verfahren statt. So wurde, wie erwähnt, das Kataster von 1470 im Jahre 1469 angeordnet und 1470 geschlossen; so erstreckte sich auch dasjenige von 1480 auf die Zeit von 1480/81, innerhalb welcher an verschiedenen Terminen, je nach den besonderen Verhältnissen, die einzelnen Familienvorstände ihre Vermögensangaben den Steuerbeamten präsentierten, welche sie nach dem p. 189 Anmerkung Nr. 2 näher geschilderten Verfahren in mächtige Campioni in alphabetischer Reihenfolge ordneten. Nun ist sehr häufig bei einzelnen Denunzie das Tages- wie das Jahresdatum nicht hinzugesetzt worden. Francesco Buonarroto hat dies regelmäfsig unterlassen; zu welchem Zwecke auch, da die Zeit ja bekannt war, das Blatt ohnehin mit denjenigen der übrigen Bürger in einen Band, an dessen Spitze das Anfangsjahr des Katasters 1480 stand, vereinigt wurde. In allen Fällen, wo das nähere Datum fehlt, sich auch anderweitig nicht feststellen lässt, würden wir also dieses Anfangsdatum als Termin der Einschätzung anzunehmen haben, wodurch dann freilich die Ungenauigkeiten, welche in den einzelnen Denunzien vorkommen, zum Teil ihre Erklärung finden; aber auch nur zum Teil; z. B. vielleicht so die beiden verschiedenen Angaben Donatello's über sein Geburtsjahr: 1386 und 1387; — 1382 würde freilich nicht auf diese Weise zu erklären sein. — In dem vorliegenden Falle treten die Denunzie von 1480/81 und 1498 ergänzend ein, welche positiv das Jahr 1470 resp. 1481, d. h. die Zeit vom 25. März 1469 bis 25. März 1470, resp. vom 25. März 1480 bis 25. März 1481 (stile Fiorentino) als ziemlich weit reichende Daten der Einschätzung festsetzen. Und auch der Umstand darf nicht gegen das Jahr 1481 (st. com.) geltend gemacht werden, dass sich diese Denunzia zwischen anderen direkt mit 1480 signierten Verzeichnissen findet (z. B. p. 272a), weil eben eine alphabetische, keine chronologische Reihenfolge in den Steuerlisten der einzelnen Gonfaloni befolgt wurde. Nun stimmen aber keineswegs die Altersangaben der einzelnen Familienglieder der Buonarroti weder zu dem Jahre 1470, noch zu 1481, auch nicht zu 1480: Im Jahre 1470 nennt sich Francesco, das Haupt der Familie, 34 Jahr, anno 1481 — 45 Jahre alt. Nach Passerini-Gotti einerseits, Milanesi andererseits ist er am 14. Oktober 1434 geboren; so hätte er am 14. Oktober 1468 das Alter von 34, am 14. Oktober 1479 dasjenige von 45 Jahren erreicht, konnte sich also auf diesen Stufen bis zum 14. Oktober 1469 resp. 1480 noch so nennen. Der kleine Giovansimone, der Sohn Ludovico's, wird anno 1481 1½ Jahr alt aufgeführt. Ist diese Angabe als ein Zeichen besonderer Genauigkeit anzusehen und demgemäfs

Digitized by Google

Sustanze

Vno podere, posto nel popolo di santa Maria asettigniano (a Sett.), podesteria del Ghalluzzo, chonchasa (con c.) dasingniore (da sig.) e dalauoratore (da lav.), chon-

auch in anderen Fällen zu verwerten, dann würde sich Francesco nur bis zum 14. April 1469 resp. 1480 so bezeichnen dürfen. Doch ist wohl kein Gewicht darauf zu legen. Andererseits erhält durch den Zwischenraum von 11 Jahren, welche seit der Einschätzung von 1470 verflossen sind (34 und 45 Jahre), das Datum 1481 wiederum eine indirekte, aber stringente Bestätigung, mit welchem jedoch Francesco's Angaben nicht oder nur annähernd stimmen. Man könnte vielleicht zur Erklärung annehmen, dass dieselben geraume Zeit vor der Ablieferung an die Steuerbehörde von ihm gemacht sind. — Ludovico verzeichnet sein Alter 1470 auf 24 Jahre, 1481 auf 34 Jahre. Das ist sicher ungenau, da wir ja bei Francesco sahen, dass inzwischen 11 Jahre verflossen waren. Geboren ist Ludovico nach den genannten Quellen am 11. Juni 1444: so gelangen wir zu dem Termin vom 11. Juni 1468 bis 11. Juni 1469, resp. vom 11. Juni 1478 bis zum 11. Juni 1479. Der Vater Michelangelo's würde also besonders nach dem letzten Falle, über sein eigenes Lebensalter im Unklaren gewesen sein, — ob absichtlich oder nicht, ist nicht zu entscheiden. — Madonna Alessandra ist 1470 60 Jahr, 1481 demnach richtig 71 Jahr alt gewesen; das würde also stimmen. Sie würde demnach 1410 geboren sein und ein Alter von 84 Jahren erreicht haben. Beide Brüder waren noch unverheiratet. Ausser ihrer Mutter befand sich nur noch eine Schwester, Brigitta, 18 Jahr alt und unverheiratet, im Hause. Passerini irrt also, wenn er dieselbe 1449 geboren werden lässt. Das geschah vielmehr erst 1452 bei 1470 resp. 1451 bei 1469. Der Irrtum Passerini's ist aber wohl nur durch Verwechselung der Jahre bei Selvaggia, einer zweiten Schwester, und Brigitta entstanden. Selvaggia scheint vielmehr 1449 geboren und 1470 mit jenem Consiglio Cisti (weshalb ist der Name in Passerini's Stammbaum gesperrt gedruckt?) verheiratet worden zu sein, also noch vor der Abfassung des Katasters von 1470. Die anderen Schwestern waren bereits aus dem väterlichen Hause gegangen, darunter auch die in der Denunzia erwähnte Gattin des ser Giusto d'Anghiari, mit Namen Lisa. Brigitta war nach der Denunzia von 1481 bereits verheiratet, wahrscheinlich mit jenem Filippo di Tommaso Narduccio (tintore nach Passerini), den die Denunzia von 1481 als Verwandten, cognato, der Buonarroti erwähnt. Die Art, wie dies geschieht, das ganze Verhältnis der beiden Schwager zu ihm, scheint dafür zu sprechen, dass die jüngste Schwester, Brigitta, von ihren Brüdern verheiratet worden war, vielleicht nicht gerade standesgemäfs, aber ohne »dote«. Lodovico scheint bald nach der Denunzia von 1480 geheiratet zu haben. Passerini giebt als Datum dafür den 16. Januar 1472, stile comune, an; die Mutter Michelangelo's wäre damals demnach 16 Jahre alt gewesen. Ich weiss nicht, ob Passerini dies Datum auf Grund eines besonderen Dokumentes gefunden hat. Vielleicht ist auch der 16. Januar 1473 (st. c.) anzunehmen, mit Rücksicht auf die Angaben der Denunzia von 1481. Lodovico's ältester Sohn, Lionardo, ist nach Gotti am 16. November 1473 geboren; sein Alter belief sich nach der Denunzia auf 7 Jahre; wir gelangten also zum 16. November 1480. Damit würde die Denunzia auf diesen Termin oder wahrscheinlich nach demselben, bis zum 16. November 1481, wo Lionardo 8 Jahr alt wurde, anzusetzen, und die Angabe der Katasterbehörde von 1498 »1481« wiederum gerechtfertigt sein. Da aber alle Magistrate von Florenz dem calculo Fiorentino folgten, so würde die Steuerveranlagung in die Zeit vom 26. März bis 16. November 1481 zu verlegen sein. — Michelangelo, am 6. März 1474 (stile Fior.) geboren, zählte am 6. März 1479 5 Jahre. Die Annahme, der Vater habe hier einmal nach dem stile comune gerechnet: — 6. März 1475, also 6. März 1480 — widerspräche seiner wie überhaupt aller Gewohnheit, zumal vor den Behörden der Stadt. Zudem würde, falls die vorhergehende Angabe (bei Lionardo) der Wahrheit entsprach, die Denunzia also erst nach dem 16. November 1480 erfolgte, Michelangelo das 5. Jahr stark überschritten, ja vielleicht das 6. Jahr bereits begonnen haben. — Buonarroto soll anno 1481 3 Jahr alt gewesen sein; seine Geburt wäre also 1478 erfolgt; nach Gotti fiel dieselbe aber auf den 26. Mai 1477, was das Jahr 1480 ergäbe.

Digitized by Google

terre (con t.), lauoratie, vingniate e vliuate: da primo via, secondo Lorenzo di Lotto Saluiati, $\frac{1}{3}$ Ghuido di Porciello; $\frac{1}{4}$ fossato; ilquale si dette lanno (l'anno) 1481 ne (ne') sopradecti nomi. Lauoralo alpresente (al pres.) Antonio di Bartolomeo Ferroni; dassi (si da oder si danno) per meno rendite, perche e (è) manchato le uignie e frutti e non rende piu quanto soleua; prestiano (prestiamo) libbre 32 per uno bue che lo lauora. Rende imparte (in p.) lanno:

Doch ist diese Angabe immerhin möglich, wenn anders die Denunzia vor dem 26. Mai 1481 gemacht war, und das scheint auch nach anderer Kombination glaublich. — Giovansimone endlich ist am 11. März 1478 (stile Fior.) geboren; $1\frac{1}{2}$ Jahre hinzugerechnet, ergäbe den 11. September 1480 oder die Zeit nach diesem Datum, und damit würde wiederum annähernd der Termin bestimmt sein, den wir nach der Altersangabe Lionardo's und aus anderen Gründen annahmen, um den Ausweis der Denunzia von 1498 damit in Einklang zu bringen. — Sigismondo, der jüngste Sohn Lodovico's, war noch nicht auf der Welt nach der Denunzia von 1480/81. Wie derselbe also nach Gotti am 22. Januar 1480 (stile Fiorentino) resp. 1481 (stile comune) schon gelebt haben soll, ist mir unerfindlich.

Aus dem Gesagten erhellt, 1) wie für die Registrierung der Denunzie No. II das Jahr 1481 mit der grössten Wahrscheinlichkeit angenommen werden muss, und zwar noch genauer wohl das Frühjahr, April oder Mai 1481. Das würde wenigstens im Hinblick auf das 1. Kataster, das am 22. Mai 1427 verordnet worden war, und nach Analogie mit zahlreichen anderen Denunzie, welche meistenteils um diese Zeit angesagt zu werden pflegten, ferner nach der Altersangabe von Lionardo und Buonaroto de' Buonarroti naheliegen. Bei der geringen Zeit, welche ich auf das umfangreiche Urkundenmaterial im Buonarrotiarchiv bisher habe verwenden können, bin ich noch nicht im Stande gewesen, mich weder mit der Prüfung und Korrektur der in den bisherigen Publikationen gemachten Behauptungen noch mit den Vermögensverhältnissen der Buonarroti überhaupt zu beschäftigen. Klarheit könnte somit nur noch eine andere Denunzia bringen, in welcher die Zahl der »Bocche« mit den Lebensaltern verzeichnet wäre. Doch ist mir in keiner der nachfolgenden Denunzie etwas darauf Bezügliches begegnet. Aus dem Gesagten erhellt ferner, 2) wie wenig genau und richtig die Angaben der mitgeteilten Denunzie sind; und H. Grimm hat durchaus Recht, wenn er auf die Widersprüche in dergleichen Urkunden im Allgemeinen hinweist. Für diese Ungenauigkeiten lassen sich auch in den meisten Fällen plausible Gründe anführen, besonders wenn man bedenkt, in welchen Zeiten und unter welchen öffentlichen und privaten Verhältnissen die Vermögensnachweise häufig erfolgt sind. Damit werden wir aber gezwungen, diesen Denunzie nicht in der ausschliesslichen Weise, wie das wohl bisher geschehen ist, historische oder chronologische Beweiskraft zuzuerkennen; im Gegenteil wir dürfen die Angaben nur insoweit gelten lassen und demgemäfs verwerten, als sie auch anderweitig belegt und bestätigt werden. Auf ihre Wichtigkeit für die Erkenntnis der sozialen Zustände, der Arbeitsverhältnisse, der Bevölkerung etc. in Florenz ist ja bereits hingewiesen worden. Nach dieser Seite behalten sie einen unvergleichlichen Wert und geben eine der Hauptgrundlagen ab, auf denen ein lebendiges Bild von dem Leben und Treiben in jenen Tagen materieller wie geistiger Blüte der Stadt gezeichnet werden kann. — Die ganze Frage aber nach dem Lebensalter der verschiedenen Mitglieder der Buonarroti, unter deren Augen Michelangelo aufgewachsen ist, das Streben nach möglichster Fixierung desselben sind keineswegs müssig, etwa nur aus Lust an »mikrologischen« Untersuchungen und »Tüfteleien« entstanden. Wären wir z. B. hier bei Michelangelo, wie so oft, nur auf die Behauptungen der Denunzie angewiesen, was in diesem Falle ja glücklicheweise nicht zutrifft, so würden wir über Michelangelo's Geburtsjahr im Unklaren sein, dasselbe vielleicht erst 1476 (1481—5) ansetzen; und deshalb ist nützlich, auf den Grad der Brauchbarkeit einer solchen Denunzia hingewiesen zu haben.

Digitized by Google

Grano	staia	24.
vino	barili	8.
olio	barili	8.
faue	staia	2.
fichi secchi	staia	2.
charne (carne)	libbre	125.
chapponi	paia	1º.
vuoua (uova)	serque	5.

Beni alienati

Dua chasseline (casellinc), poste nel popolo di santo Jacopo tralle fosse, via decto chiassa chalabracha (Calabracca): da primo via, secondo, ⅓ Nicholo di Chonte Peruzzi, ¼ rede di Nebrotto Peruzzi; dellequali ne pigliamo (pigliammo) vna per la uia delpalagio (del Pal.) delpodesta (del Pod.), chome beni di ser Giusto danghiari (d'Angh.), nostro debitore. E uendemo (vendemmo) la detta chasa a Tommaxo di Lionardo Freschobaldi, a di 14 di giennaio 1483 (1484); roghato ser Bartolomeo di Lorenzo di Jacopo, notaio Fiorentino; detto Tommaxo v. (sic, wohl va) al gonfalone della Ferza.

Incharichi

Vna chasa, posta nella via disambrocholo (di san Procolo), popolo di sampiero (san Piero) maggiore: da primo via, secondo Sandro di ser Martello, ⅓ rede di messer Vergilio, ⅓ Sandro di ser Martello; laquale tengniamo apigione (a pig.) da ser Girolamo di Zanobi Alesi, gonfalone Chiave, paghone (ne paghiamo?) lanno fiorini 12 larghi doro; roghato ser Pierozzo di Nerbino.

Somma [1]) lentrata (l'ent.) di questa stata fior. trenta dua di suggello, sono de (de') larghi fiorini vensei, soldi tredici, denari quatro di grossi.

Tochagli (gli tocca) di decima fior. dua, soldi tredici, den. quatro aoro larghi di grossi.

A di (dì) 19 di Marzo 1510 (1511) arogasi (si arroga) fior. 2, 17, 4, larghi per beni aquistati, come si dice nela scripta nr. 15.

A di detto arogasi soldi 9, den. 7 larghi per beni aquistati cet.

A di 18 di Luglio 1511 arogasi fior. 1, 15, 6, larghi cet.

A di (p. 353b) 10 di Octobre 1512 arogesi soldi 6, den. 4 larghi per beni aquistati, come si dice nela scripta nr. 60 cet.

A di XXIII di Maggio 1515 arogesi fior. 1, 7, 5, leuati di conto di Guido di Guido Conpagni monte (sic).

A di XXVII di Marzo 1516 arogesi fior. tre, soldi IX, den. II larghi cet.

A di 27 di Febraio 1520 (21) arogesi soldi 4 per beni da contadini monte.

A di 22 di Nouenbre 1522 arogesi a questa posta fior. 2, soldi 9 larghi, leuati di conto di Piero di Bartolo di Piero di Maffei Tedaldi cet.

A di primo di giungnio 1525 arrogesi a questa posta fior. 2, soldi 7, den. 7 larghi per una chasa apigionata, come nella scripta del monte nr. 12 cet.

Al 32 (1532) in Michelagnolo di Lodouicho di Buonarota Simoni, ghonfalone charro (carro) per la sua scritta a monte nr. 341: fior. 18, 1, 3.

---

[1]) Zusätze des Steuerbeamten.

Digitized by Google

IV

Quartiere[1]) S[ta] Croce, Gonfalone Lion nero, ad annum 1534
(Campione III p. 40b ff.)

Michelangnolo di Lodouicho di Lionardo di Buonarroto Simoni disse la decima 1498 in Franceseho ellodouicho (e Lod.) Simoni, gonfalone detto 353.

Sustanzie

Vno podere, posto nel popolo di santa Maria assettingnano (a Sett.), podesteria del Ghalluzzo, chon chasa da signore ellauoratore (e lav.) etterre (e ter.) lauorate, vite e vliui: da primo uia, $\frac{o}{2}$ Lorenzo di Lotto Saluiati, $\frac{o}{3}$ Gherado di Porcella, $\frac{o}{4}$ fossato; per entrata di fiorini 32 di suggello.

Beni aquistati e achonci

Vnpodere (un pod.) chon chasa da lauoratore etterre (e ter.) lauorate vite, frutti eboschi (e b.), posto nel popolo die santo Stefano a Panzolatioho (Pozzolatico), luogho detto Chapiteto: da primo e $\frac{o}{2}$ via, $\frac{o}{3}$ rede di Lorenzo Strozzi, $\frac{o}{4}$ munistero dannalena (d'Ann.); chonprai da messer Lionardo Buonafede, spedalingho di santa Maria nuova, come beni di detto spedale per fior. 925 doro (d'oro); rogato ser Giouanni di Marcho darromena (da Rom.) a di 29 di genaio 1505(6), essono (e sono) per vnarroto (un ar.) 1510 nr. 15[2]), per decima di fior. 2, 17; fanno dentrata (d'ent.) fior. 34, 8.

Vno poderuzzo con chasa dassingnore (da sign.) elauoratore (e lav.) chon terra lauorata, frutte e vite, posto nel popolo di santa Maria assettingnano (a Sett.): da primo e $\frac{o}{2}$ via, $\frac{o}{3}$ Guido de Muci, $\frac{o}{4}$ Antonio del Maestrino; conperai da Franceseho di Girolamo di Bernardo di Nello, barbiere, per fior. 160 doro; rogato ser Giovanni darromena (da Rom.) sotto di 4 di Gennaio 1506 (7), essono (e sono) per vnarroto (un arr.) 1510 nr. 15, per decima di soldi 9, den. 7; fanno dentrata di fior. 5, 15.

Vna casa, posta in via Ghibellina, posta nel popolo di san Piero maggiore, che da primo via, $\frac{o}{2}$ rede di Nicholo di ser Alberto e piu altri confini, ede (ed è) per mio abitare.

Vnaltra (un altra) casetta allato (al lato) alla detta, conperai da Benedetto dandrea (d'And.) Bonsi; rogato ser Giouanni darromena sotto di 9 di marzo 1507 (8); essono leuate (sic) da chonto di Lodouicho, mio padre, per decima di fior. 1, 15, 6, chome si uede per vno arroto 1508 nr. 35; fanno dentrata fior. 21, soldi 6.

Vn pezzo (p. 41a) di terra lauorata di staiora 8 in circha, posta nel popolo di santo Stefano in pane, luogho detto Stradella, chon sua chontine; chonperai dallo spedale di santa Maria nuova; rogato ser Giovanni darromena sotto di 20 di Giungnio 1512; essono per vn arroto 1512 nr. 60, per decima di soldi 6, den. 4; fanno dentrata fior. 3, 16.

[1]) Schon von Gaye II p. 253, doch unvollständig gedruckt.
[2]) Vgl. die Zusätze unter der Denunzia von 1498.

Digitized by Google

Vno podere, posto nel popolo di santa Maria assettingnano, chon chasa da lauoratore e da signore chonuliui (con ul.), vite eboschi, che e da primo via, $\frac{o}{2}$ Jo medesimo, $\frac{o}{3}$ . . . .; chonperai da Guido Chonpangni ouero Pozella (sic); rogato ser Buonauentura di Lionardo sotto suo di (dì), essono per vn arroto 1515, nr. noue, per decima di fior. 1, 7, 5; fanno dentrata fior. 16, 9.

Vn podere chon chasa da signore ellauoratore (e lav.), posto nel popolo di santo Stefano in pane, luogho detto la Loggia, che da primo via, $\frac{o}{2}$ lo spedale di messer Bonifazio errede (erede) di Bartolomeo Sassetti; chonperai dassanta (da santa) Maria nuova; rogato ser Giovanni darromena a di 28 di'Maggio 1512, essono per 1° arroto 1516 nr. 2, per decima fior. 3, 11, 2; fanno dentrata di fior. 42, 14.

Vn pezzo di terra chorunpocho (con un poco) di chasa da chontadino, posto nel popolo di santa Maria assettingnano, che da primo via, $\frac{o}{2}$, $\frac{o}{3}$, $\frac{o}{4}$ Jo medesimo; chonperai da . . . . . . de Ghossi, contadino; rogato ser Bonauentura di Lionardo sotto suo di (dì), essono per vn arroto 1520 nr. noue, per decima di soldi 4; fanno dentrata fior. 2, 8.

Vno podere chon chasa dallauoratore chon terre lauorate, vite essodi (e sodi), posto nel popolo di santo Michelangnolo arrouezzano (a Rovez.), luogho detto Fitto; chonfina primo, $\frac{o}{2}$ via, $\frac{o}{3}$, $\frac{o}{4}$ rede di Francescho Orlandi, $\frac{o}{5}$ Boni di Francescho di messer Lorenzo Ridolfi; conperai dappiero (da Piero) di Bartolo di Piero Tedaldo; rogato ser Buonauentura di Lodouicho addi (a dì) 27 dottobre (d'ott.) 1519, essono per vn arroto 1522 nr. 76, per decima di fior. 2, 9; fanno dentrata fiorini 29, soldi 8.

Vna casa (p. 41 b) in via Ghibellina, popolo di san Piero maggiore per apigionata a Francescho di Bernardo Ghalluzzi per fior. 22 doro in oro; essono per vn arroto 1525 nr. 12 per decima di fior. 2, 7, 7; fanno dentrata fior. 28, soldi 11.

Vno sito da fare casa, posto in uia mozza, popolo di san Lorenzo, conpero dal chapitolo di santa Maria del Fiore per fior. 27 larghi, libbra 1, soldi 5, den. 20; rogato ser . . . . . a di 14 di luglio 1518 ede (ed è) per vso fior. . . . . . .

Somma la prima faccia dellentrata di questa schritta . . . . . . fior.	93,	9.	—.
Somma la $\frac{a}{2}$ . . . . fior.	94,	14,	3.
Somma la $\frac{a}{3}$ . . . . fior.	28,	11.	—.
fior.	216,	14.	3.

Somma lentrata tutta di questa schritta, come disopra siuede (si vede) fior. CCXVI, soldi XIIII, den. III, che fanno di decima fior. XVIII, soldo I, den. III.

Addi [1]) 31 di maggio arrogiesi (si arroga) soldi 7, 2 larghi per 1ª casa appigionata di nuouo per scritta di nr. 33.

[1]) Zusätze verschiedener Steuerbeamten; daher die willkürliche Orthographie. — In den Campioni, auf welche hier verwiesen wird, finden sich die ausführlichen Denunzie verzeichnet. Da das jetzt mit dem Staatsarchive vereinte Archivio generale dei Contratti noch keine Repertorien sondern nur Verzeichnisse der einzelnen Notare besitzt, so ist es nötig, die Namen derselben zu kennen, was ja nur in wenigen Fällen möglich ist. Darum sind dergleichen Andeutungen wie in den vorliegenden Denunzie, besonders in der letzten, höchst schätzenswert für weitere Nachforschungen. Michelangelo hat nun bei seinen sehr zahlreichen notariellen Instrumenten immer bestimmte Notare für einen längeren Zeitabschnitt benutzt, deren Akten, soweit ich das Notariatsarchiv kenne, noch vorhanden sind. Dieses Archiv enthält überhaupt eine Menge wichtiger, nur zum geringen Teil ausgebeuteter Dokumente über Michelangelo; ich habe deren sehr viele gefunden.

Digitized by Google

Addi 2 aprile 1541 arrogiesi fior. 2, 17 larghi, leuati da Nicholo Guicciardini, nichio (d. h. gonfalone Nicchio) 133 per scritta nr. 6.

Addi 16 di giungnio 1548 arrogiesi soldi 4, 4, leuati da Franceschо, mercaio (merciaio), ferza (gonfalone Ferza) 64 per scritta nr. 37.

Addi 10 di luglio 1549 arrogiesi fior. 6, 15, 8, leuati da Giouanni Francescho de Nobili, uipera 41 (gonf. Vipera), per scritta nr. 101.

Addi 4 di settenbre 1549 arrogiesi fior. 1, 9, da Contino per scritta nr. 132.

Addi 26 di genaio 1556 (57) fior. 2, 12, 10, leuati da Berardo da Ceperello, gonfalone Bue 299, per scritta di nr. 202.

Addi 24 di novenbre 1558 fior. 1, 10, da Contino, per scritta 149.

Addi detto — — fior. 1 e 6 per beni di nr. X, per scritta nr. 172.

Michelangniolo (p. 42a) Buonarroti di contro per beni alienati e altro:

Addi 30 daprile 1539 abbattesi fior. 4, 3, 1 larghi per 2 chase ridotte per uso per partito degliuficiali (degli uff.) del monte; rogato ser Matteo da Falghano per scritta in filza di nr. 135.

Addi 12 di maggio 1539 abbattesi fior. 2, 7 larghi, posti in conto di Nicholo Guicciardini, gonfalone Nichio 133, per scritta di nr. 58.

Addi 6 di dicenbre 1542 abbatti (sic) soldi 7, 2, posti a Lionardo, suo nipote,[1] gonfalone detto 468, per scritta nr. 81.

Addi 27 daprile 64 (1564) fior. 23, 16, 1 a Lionardo Simone detto 468 nr. 22.

---

[1] Die Denunzia von Michelangelo's Brüdern und Enkel sind ebenfalls noch vorhanden; doch hielt ich sie nicht für wert der Veröffentlichung.

Digitized by Google

Digitized by Google

BOUND
MAR 27 1951
UNIV. OF MICH.
LIBRARY
UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 01755 5411

Digitized by Google